Princeton University Library
32101 066451830

RECAP
ND553
.M6M9

Library of

Princeton University.

BLAU MEMORIAL COLLECTION

DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON · RICHARD MUTHER ·

· SIEBZEHNTER BAND ·

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen:

Band 1. LUCAS CRANACH von RICHARD MUTHER
Band 2. DIE LUTHERSTADT WITTENBERG von C. GURLITT
Band 3. BURNE-JONES von WALCOLM BELL
Band 4. MAX KLINGER von FRANZ SERVAES
Band 5. AUBREY BEARDSLEY von RUDOLF KLEIN
Band 6. VENEDIG ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER
Band 7. EDOUARD MANET UND SEIN KREIS von JULIUS MEIER-GRAEFE
Band 8. DIE RENAISSANCE DER ANTIKE von R. MUTHER
Band 9. LEONARDO DA VINCI von RICHARD MUTHER
Band 10. AUGUSTE RODIN von RAINER MARIA RILKE
Band 11. DER MODERNE IMPRESSIONISMUS von JULIUS MEIER-GRAEFE
Band 12. WILLIAM HOGARTH von JARNO JESSEN
Band 13. DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT, Seine Geschichte — Sein Einfluß von FRIEDR. PERZYŃSKI
Band 14. PRAXITELES von HERMANN UBELL
Band 15. DIE MALER VON MONTMARTRE [Willette, Steinlen, T. Lautrec, Léandre] von ERICH KLOSSOWSKI
Band 16. BOTTICELLI von EMIL SCHAEFFER
Band 17. JEAN FRANÇOIS MILLET von RICHARD MUTHER
Band 18. ROM ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER
Band 19. JAMES Mc. N. WHISTLER von HANS W. SINGER
Band 20. GIORGIONE von PAUL LANDAU
Band 21. GIOVANNI SEGANTINI von MAX MARTERSTEIG
Band 22. DIE WAND UND IHRE KÜNSTLERISCHE BEHANDLUNG von OSCAR BIE
Band 23. VELASQUEZ von RICHARD MUTHER
Band 24. NÜRNBERG von HERMANN UHDE-BERNAYS
Band 25. CONSTANTIN MEUNIER von KARL SCHEFFLER
Band 26. ÜBER BAUKUNST von CORNELIUS GURLITT

Fortsetzung auf nächster Seite

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 50.

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen ferner:

Band 27. HANS THOMA von OTTO JULIUS BIERBAUM
Band 28. PSYCHOLOGIE DER MODE von W FRED
Band 29. FLORENZ U. S. KUNST von G. BIERMANN
Band 30. FRANCISCO GOYA von RICHARD MUTHER
Band 31. PHIDIAS von HERMANN UBELL
Band 32. WORPSWEDE von HANS BETHGE
Band 33. JEAN HONORÉ FRAGONARD von W. FRED
Band 34. HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER von O. BIE
Band 35. ANDREA DEL SARTO von EMIL SCHAEFFER
Band 36. MODERNE ZEICHENKUNST von OSCAR BIE
Band 37. PARIS von WILHELM UHDE
Band 38. POMPEJI von EDUARD VON MAYER
Band 39. MORITZ VON SCHWIND von OTTO GRAUTOFF
Band 40. MICHELAGNIOLO von HBNS MACKOWSKY
Band 41. DANTE GABRIEL ROSSETTI von H. W. SINGER
Band 42. ALBRECHT DÜRER von FRANZ SERVAES
Band 43. DER TANZ ALS KUNSTWERK von OSCAR BIE
Band 44. CELLINI von W. FRED
Band 45. PRÄRAFFAELISMUS von JARNO JESSEN
Band 46. DONATELLO von WILLY PASTOR
Band 47. FÉLICIEN ROPS von FRANZ BLEI
Band 48. KORIN von FRIEDRICH PERZYNSKI
Band 49. MADRID von W. FRED
Band 50. TH. TH. HEINE von O. J. BIERBAUM
Band 51. WAS IST MODERNE KUNST? von OSKAR BIE
Band 52—53. GESCHICHTE DES PORTRÄTS v. R. MUTHER
Band 54 BUCHKUNST von F. POPPENBERG
Band 55|56. MAX LIEBERMANN von R. KLEIN

Weitere Bände in Vorbereitung

Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen und Vollbildern in Tonätzung, kartoniert . . . . . à M. 1.50
ganz in Leder gebunden . . . . . à M. 3.—

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 50.

J. F. MILLET

VON

[illegible] MUTHER

[illegible] AUFLAGE

[illegible] PHOTOGRAVÜREN UND ZEHN [illegible]BILDERN IN TONÄTZUNG

[illegible] MARQUARDT & Co

L'ANGELUS DU SOIR

(Das Abendgebet)

Paris: Louvre

DIE

KUNST

HERAUSGEGEBEN·VON

RICHARD MUTHER

J. F. MILLET

VON

RICHARD MUTHER

ZWEITE AUFLAGE

MIT ZWEI PHOTOGRAVÜREN UND ZEHN
○○○ VOLLBILDERN IN TONÄTZUNG ○○○

BARD.MARQUARDT & CO.

AN der nordwestlichen Spitze Frankreichs, gegenüber der Insel Wight, liegt dicht an der Küste das Dorf Gréville. Man schaut von den Klippen weit über die See hinaus. Landeinwärts gewendet sieht man ein monotones Gelände. Graue Ackerfelder und ärmliche Wiesen unterbrechen eine lang sich hinziehende Wüste, die meilenweit teils nur mit Geröll bedeckt, teils mit bräunlichem Heidekraut bewachsen ist. Hie und da ragt ein verkrüppelter, vom scharfen Seewind zerfetzter Baum, die Silhouette eines niedrigen Kirchturmes oder eine kleine strohgedeckte Bauernhütte in den nebligen, wolkenschweren Himmel. Ein schlichter patriarchalischer Menschenschlag ist auf diesem Landstrich zu Hause: ein Volk von Fischern und Bauern, das dem unwirtlichen Boden in harter Arbeit seine kärgliche Nahrung abtrotzt. Wer aus Paris kommt, glaubt sich fast nach Norwegen versetzt, wenn er diese

ND553
.M6 M9
(RECAP) 548228

rauhen, grobknochigen Leute sieht, die so garnichts von der Lebhaftigkeit und eleganten Leichtigkeit der Franzosen haben, sondern so schwerfällig und eisern sind, so unbeugsam und still. Ein Vorwerk von Gréville, mitten in die Klippen gebettet, aus wenigen zerstreut liegenden Häusern bestehend, heisst Gruchy. Und an einem dieser klargesäten, aus rauhen Steinquadern erbauten Gehöfte liest man über der Thür die Inschrift:

Ici est né le peintre Jean-François Millet
Le 4 Octobre 1814.

Millets Familie war seit Generationen in dem Orte heimisch. Alle seine Vorfahren waren Typen jenes patriarchalischen, der Scholle treuen Bauerngeschlechtes, das, mit Wenigem zufrieden, nicht in die Weite strebt, sondern auf dem erbeingesessenen Stück Erde leben und sterben will. Da ist die Grossmutter, eine einfache, fromme Seele, die ihn immer anhält seinem Namensheiligen Franziskus Ehre zu machen. Da ist der Vater, ein schlichter kerniger Mann, der mit dem Knaben in der Dämmerstunde über die Felder geht und wenn die Sonne sinkt feierlich den Hut abnimmt mit den Worten: „Mein Sohn, das ist Gott". Seine Jugend war die eines Bauernsohnes. Er säte und mähte, drosch und ackerte, hütete die Schafe und wendete das Heu. Irgend welche künstlerischen Ein-

drücke, wenigstens durch Kunstwerke, hat er nicht empfangen. Es müssten denn die Illustrationen einer alten Bibel gewesen sein, die sich von Geschlecht zu Geschlecht in der Familie forterbte. Doch heisst nicht Künstler sein, die Sprache der Natur verstehen? Drückt die Natur nicht denen, die sie als ihre Interpreten sich wünscht, selber das Werkzeug in die Hand? Es wird von Giotto erzählt, dass er als Hirtenjunge auf Steinblöcke seine ersten Zeichnungen setzte. So wurden auch in Millet, wenn er bei seiner Herde sass, Gedanken und Empfindungen wach, die er den geheimnisvollen Drang fühlte auszusprechen. Er hörte die Wogen gegen die Granitfelsen der Küste schlagen, hörte den Wind durch die Wipfel alter Bäume fegen. Das waren die Eindrücke, die den Künstler in ihm weckten. Wie Giotto vertrieb er sich die Zeit mit Zeichnen. Die weiten Felder mit dem grasenden Vieh, die See und den Himmel versuchte er in einfachen Bleistiftlinien wiederzugeben. Auch an Figürliches machte er sich. Er sah um sich Getreideleser, die auf die Felder sich niederbeugten, Mäher, deren grosse Silhouette machtvoll von der Wiese sich abhob, Hirtinnen, die unter verwitterten Eichbäumen vor dem Winde Schutz suchten, Holzhacker, die unter der Last ihres Bündels ächzten. Alles machte Eindruck auf ihn: drei Händler, die auf Maultieren reitend, an Markttagen Gréville passierten, ein alter Bauer,

der mit gebeugtem Rücken am Sonntag langsam aus der Kirche nach Hause schritt. Die Bauern sahen die Blätter, jeder konnte die Abkonterfeiten bei Namen nennen. So nahm denn der Vater Millet, in dem vielleicht auch ein Stück Künstler steckte — denn es wird erzählt, er habe gern in Holz geschnitzt und in Thon modelliert — eines Tages den Sohn bei seite: „Wir wollen nach Cherbourg gehen und fragen ob du Talent hast wirklich Maler zu werden."

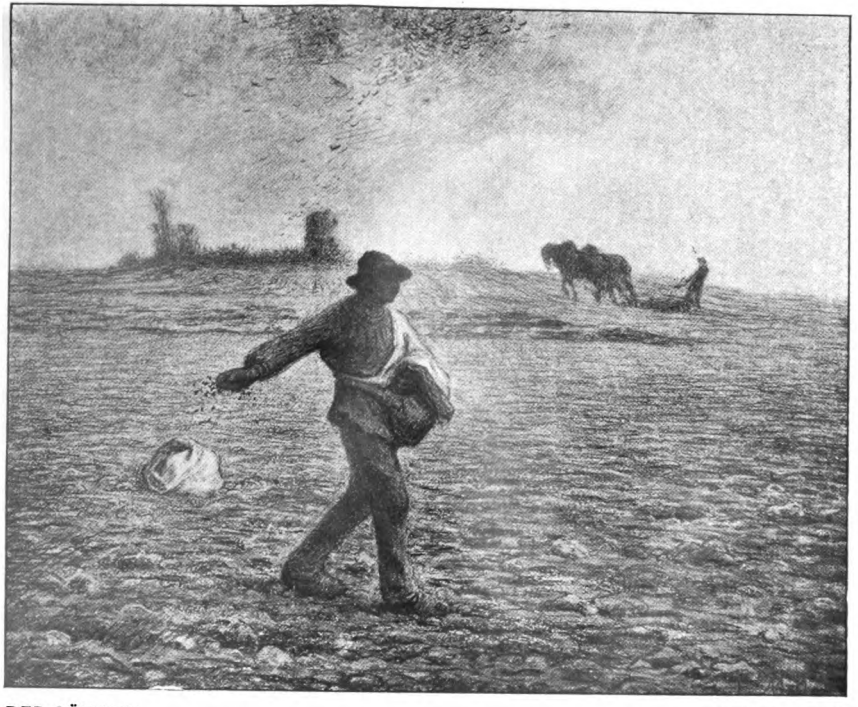
Dort in Cherbourg lebte ein sonderbarer Kauz Namens Mouchel. Er war Schüler des Klassizisten Jacques-Louis David gewesen und schwärmte trotzdem für Rembrandt. Der Akademie entwachsen, als Eremit auf dem Lande lebend, benutzte er als Modelle für seine Bilder die Schweine, Enten und Hühner, die er auf seinem Gutshof sich hielt. Zwei Zeichnungen — ein Schafhirt, inmitten seiner Herde auf einem Abhange stehend, und ein Bauer, der einem Nachbar ein Stück Brot giebt, — wurden diesem Kunstrichter zur Begutachtung vorgelegt. Und nachdem er sie gemustert, nachdem er fragend sich den Bauernburschen, der sie gemacht haben sollte, betrachtet hatte, kam die Antwort: „Eh bien, monsieur, Sie haben unrecht getan den Jungen so lange am Pfluge festzuhalten. Er hat das Zeug zu einem Künstler in sich."

Bei diesem Herrn Mouchel trat also Millet, 18 Jahre alt, in die Lehre. Mouchel wies ihn

ins Museum, wo ein paar Bilder altholländischer und altvlämischer Meister hingen. Freilich — lange dauerte dieser Studiengang nicht. Millet kopierte gerade im Museum, als eines Tages — am 29. November 1835 — ein Bote aus Gruchy kam und ihm die Nachricht vom Tode seines Vaters brachte. Also zurück in die Heimat! Er war der Älteste der Familie; er sollte selbst das Gehöft übernehmen. Den Winter 1835—1836 verlebte er wieder als Bauer, arbeitete auf dem Acker, im Stall, in der Scheune. Fast mehr der Zuspruch der Grossmutter als der eigene Wille entschied, dass er doch auf den Weg zurückkehrte, auf den eine innere Stimme ihn so mächtig gerufen hatte. Im Frühling 1836 ging er von neuem nach Cherbourg und trat nunmehr bei einem Herrn Langlois ein, der, nachdem er bei Gros studiert und die obligate Reise nach Italien gemacht hatte, seit kurzem dort als Zeichenlehrer an der Kunstschule wirkte. Langlois hatte einige Kirchen der Provinz mit Altarbildern zu versorgen. An diesen beschäftigte er Millet als Gehilfen. Einige Porträtaufträge wusste er ihm gleichfalls zu verschaffen. Und seltsam — auch dieser Langlois fühlte, dass in dem Bauern ein Künstler steckte. Gewiss, die Bahnen, die er gehen würde, konnte er nicht vorausahnen. Da die Historienmalerei an der Spitze des ästhetischen Katechismus stand, glaubte er in ihr das hohe Ziel erblicken zu dürfen, dem sein Schüler

zustreben müsse. Darin irrte er sich. Doch immerhin — das Schreiben, das er am 19. August 1836 an den Stadtrat von Cherbourg richtete, enthält in anderem Sinne die Prophezeiung von Millets Zukunft. „Mein Schüler," heisst es da, „hat während der 6 Monate, die er bei mir war, so schnelle Fortschritte gemacht, dass ich binnen kurzem nichts mehr zu lehren haben werde. Er verdient eine weitere Sphäre als die unserer Stadt, bessere Schulen und Modelle, als wir sie ihm bieten können — kurz, die Vorzüge von Paris. Da er nun aber der Sohn einer Witwe ist — das älteste von 8 unmündigen Kindern — und seiner Mutter Besitz trotz sorgsamster Sparsamkeit nicht ausreicht, die zahlreiche Familie zu erhalten, so ersuche ich Sie, meine Herren, ihm Hilfe zu gewähren. Er würde die Summe von 5—600 Francs nötig haben, um in Paris weiter zu studieren. Und bitte seien Sie überzeugt, dass die Zukunft Ihnen einen Platz im Gedächtnis der Menschheit anweisen wird, wenn Sie auf solche Weise dazu beitragen, dass aus unserem Lande ein grosser Künstler hervorgeht." Der Stadtrat bewilligte die Summe; der Verwaltungsrat des Departements gab einen weiteren Zuschuss. So konnte Millet, 22 Jahre alt, am 31. Januar 1837 nach Paris aufbrechen, das seitdem 12 Jahre lang sein Wohnsitz blieb.

Freilich — dieser wohlgemeinte Rat nach Paris zu gehen, den ihm der gute Langlois er-



DER SÄMANN
BOSTON, PRIVATBESITZ.

Photo Kuhn, Paris

teilte, war für Millet nur insofern nützlich, als man eben eine Schule besuchen muss, um schreiben zu lernen. Was man niederschreibt ist eine Sache für sich, und für die Grosstadt war Millet nicht geschaffen. Der Bauer von Gruchy in Paris! Das war, als wenn man einen Baum aus seinem Erdreich reisst und in anderes, in dem er nicht wurzeln kann, pflanzt. Die Briefe, die er an die Seinen schreibt, sind voll von Klagen. Das Lärmen und Hasten, das Tohuwabohu des Verkehrs verwirrt ihn. Auch von der Frivolität des grosstädtischen Lebens fühlt er sich abgestossen. „Es war an einem Sonnabend des Januar, als ich abends im Schnee hier ankam. Das durch den Nebel fast erstickte Licht der Laternen, die ungeheure Menge von Pferden und Wagen, die sich stiessen und kreuzten, die engen Strassen, der Geruch und die Luft von Paris schlugen mir so auf Kopf und Herz, dass sie mich fast erstickten. Ein Weinkrampf befiel mich, den ich nicht aufzuhalten vermochte". Und kann ihn für das, was er entbehrt — die Luft und das Ackerland der Heimat — die Kunst entschädigen? Alles was er sieht, ist so verschieden von dem, was ihm zu Hause vorschwebte, als er seine stille Zwiesprache mit der Natur gehalten. Gewiss — der Louvre ist da. Die Primitiven fesseln ihn in ihrer Einfachheit, ihrem schlichten, innigen Glauben. Vor Michelangelo beugt er die Kniee, und Poussin erscheint ihm so gross, dass er „die Zeit

seines Lebens in der Betrachtung seiner Bilder verbringen könnte". Aber wenn auch die grossen Toten zu ihm redeten — was hatten die Lebenden ihm zu sagen? Es war die Zeit des Kampfes zwischen Klassizisten und Romantikern. Der Fehderuf „hie Ingres, hie Delacroix!" erfüllte die Ateliers. Millet hatte für beide Richtungen nicht das geringste Verständnis. In seiner Erinnerung lebten nur die Ebenen der Normandie, die Arbeiter, Hirten und Fischer seines Heimatsortes, mit denen er im Geiste weiter verkehrte. Und gar die Historienmalerei, zu der er nach Langlois' Urteil so berufen war! Hatten diese Werke in ihrer erheuchelten Pathetik noch irgend etwas von der Schlichtheit, von dem sakralen Ernst, den er an den Bildern der alten Meister bewunderte? Waren die Modernen nicht hohle Virtuosen, die, um von der Menge beklatscht zu werden, sich in Bühneneffekten unleidlichster Art ergingen? Langlois hatte ihm geraten bei Delaroche einzutreten, und Millet that es. Er sah, wie mit kalter Überlegung die rührsamsten Historien hergestellt wurden, sah wie äusserlich und leer dieser ganze Kunstbetrieb war. Delaroche interessierte sich für den Schüler. Es reizte ihn sein pädagogisches Talent gerade an diesem Naturburschen zu erproben, den seine Mitschüler spottend den „homme des bois", den Waldmenschen nannten. Er lud ihn ein, ihm beim Hemicycle zu helfen, er stellte ihm, wenn er Fort-

schritte mache, den Prix de Rome in Aussicht. Und in seinem Eifer merkte er garnicht, dass das, was er für Ungeschicklichkeit — für Nichtkönnen hielt, schon der Protest eines Mannes war, der genau wusste, was er wollte. Millet kam nach Paris mit vollständig klaren Ideen. Was ihm die Kohle in die Hand gedrückt hatte, war nicht die Betrachtung eines Kunstwerkes, sondern der Anblick der Natur, der grossen allmütterlichen Natur, die ihn umschloss, mit der er und durch die er lebte. In seiner Heimat, während er auf der väterlichen Scholle arbeitete, hatte er Eindrücke in sich aufgenommen, die bestimmend für sein Leben blieben. So prallte alles an ihm ab, was sein Pariser Lehrer ihm sagte. Er dankte ihm technisch mancherlei. Er schmiedete sich das Instrument, um den Gedanken Form zu geben, die in seinem Kopf rumorten. Doch gespreizte Theatertableaux, wie die Kinder Eduards und die Ermordung des Herzogs von Guise malen zu wollen lag ihm so fern wie möglich. „Ich lernte bei Delaroche," schrieb er später, „die Beherrschung der Mittel, aber meine Anschauung von den Grundprinzipien der Kunst, die ich bereits in meiner alten Heimat, ohne Meister und Vorbild gewonnen hatte, wurde nicht geändert."

Freilich — das Leben widerlegt oft die Theorie. Nach Golde drängt, am Golde hängt doch alles. Wer diese Sorge nicht hat, kann ohne Zugeständnisse an die Welt seinen Weg

gehen; der, auf dem sie lastet, muss verdienen. Und das Verkäufliche ist nicht immer das, was man malen möchte. Millet war arm. Er besass auch, wie Böcklin, nicht jenen praktischen Sinn, der vorsichtig alle Schritte des Lebens erwägt. Nach dem Verlassen der Delaroche-Schule weilte er wieder einige Zeit in Cherbourg. Dort lernte er eine junge Schneiderin, Pauline Ono, kennen, die er heiratete und die bald darauf starb. Unfähig, allein zu sein, verheiratete er 1845 sich von neuem — mit Catherine Lemaire, auch aus Cherbourg, die dann 30 Jahre lang seine Gefährtin blieb. Am 27. Juli 1846 wurde sein erstes Kind geboren, dem bald das zweite und dritte folgten. Nicht nur für sich, auch für die Seinen hatte er zu sorgen. So hat er lange Zeit gegen den Strich seines Temperamentes gearbeitet, hat Bilder gemalt, die nur der Not, nicht dem inneren Triebe ihre Entstehung danken. Aushängeschilder für Läden, mit 20—30 Francs bezahlt, waren die ersten Arbeiten, mit denen der „grand rustique" sich sein Brot verdiente. Er malte ein Milchmädchen für ein Milchgeschäft, ein Pferd für einen Tierarzt, eine Athletenscene für einen fahrenden Cirkus, eine Wochenstube für eine Hebamme. Dann zog ihn der Kunsthandel in seine Netze. Er hatte Diaz kennen gelernt, den feinen Landschafter, der, wie er selbst sagte, „den Erfolg mit einem rosafarbenen Band an seine Staffelei geknüpft hatte". Dieser riet ihm, sein Glück mit Nuditäten im

Genre Bouchers und Fragonards zu versuchen. So wurde Millet, der in puritanischen Anschauungen auferzogene junge Bauer, der Mann, der Boucher als Pornographen verachtete und, als er nach Paris gekommen war, sich errötend abgekehrt hatte von den „lasciven" Lithographien, die er in den Auslagen der Kunsthandlungen sah, für einige Jahre ein maître du nu, ein Imitator Correggios und der galanten Meister des Rokoko. Badende und tanzende Mädchen, nackt oder in Seidenkleidern, Amoretten, Nymphen und Faune nahmen Besitz von seiner Staffelei. „Die Musikstunde", „Ein Tag in Trianon", „Die Romanlektüre", „Das goldene Zeitalter", „Die Nestsucher", Daphnis und Chloe", „L'amour vainqueur", „Das Opfer des Pan" schrieben die Kunsthändler unter die Bilder. Nur um die Seinen nicht hungern zu lassen, verkaufte er Werke, deren er sich innerlich schämte. Auch im Salon muss ein Künstler vertreten sein, wenn er vom Publikum und den Kritikern bemerkt werden will. So stellte er 1847 eine grosse Maschine aus: wie der Knabe Ödipus von den Hirten gefunden wird.

Es wäre vergebliches Bemühen, irgend welche Fäden aufweisen zu wollen, die diese von 1842—1847 entstandenen Bilder mit Millets späteren Werken verbinden. Er hat sich in den Rokoko-Imitationen redlich bemüht elegant und kokett zu erscheinen, hat graue, hellblaue und

rosarote Töne ganz wie die Meister der Watteau-Zeit nebeneinander gestellt. Aber man fühlt, dass die Bilder nur mit Unlust gemalt sind. Leichtes und Prickelndes leicht und prickelnd zu sagen ist ihm nicht gelungen. Er hat nicht, wie die Rokoko-Meister, jenen Esprit des Pinsels, der über den Dingen schwebt. Alles wirkt ungefüg, ölig und schmutzig. Schwer und lehmig hängen die seidenen Kleider den Figuren am Leibe. „Deine Nymphen riechen nach Kuhstall", sagte Diaz spottend dem Freunde. Die Bilder sind lediglich interessant als Dokumente dafür, wie in dem Kopf eines schwerfälligen, ernsten Bauern das duftige, leichtfertige Rokoko sich spiegelte.

Erst zwei Werke, die der Salon-Katalog von 1848 verzeichnet, kündigen eine entscheidende Wendung an, bereiten darauf vor, dass Millet das Wort wahrmachen wollte, das er seinem Lehrer Delaroche einmal sagte: „Lieber Maurer werden, als gegen seine Überzeugung malen." Das eine „Le vanneur" zeigt einen Bauer, der mit mächtiger Bewegung Korn in einem Korbe schüttelt. Grundlage war eine Zeichnung, die Millet in Gruchy gemacht hatte. Das andere, eine Historie, schildert die Gefangenschaft der Juden in Babylon, und Millet gab später selbst die Erklärung dafür, welche Ideenverbindung ihn zur Wahl dieses Themas führte: wie die Israeliten nach Palästina, sehnte er aus dem Gefängnis

der Grosstadt sich in seine heimatlichen Felder, wenigstens in die Freiheit der Natur, zurück.

Ein äusserer Umstand brachte seinen Entschluss zur Reife. Die Cholera wütete 1849 in Paris. Sowohl Millet wie sein Freund, der Tiermaler Charles Jacque, der in der Rue Rochechouart ihm gegenüber wohnte, waren wegen ihrer Kinder in Sorge. Millet hatte den Vanneur für 500 Francs verkauft. Er konnte sich den Luxus eines Landaufenthaltes erlauben. So erschien er eines Tages in Jacques Werkstatt, und sie kamen überein, den Sommer mit ihren Familien auf dem Land zu verbringen.

Die Epoche des Bürgerkönigtums brachte ja nicht nur die illustrative Geschichtsmalerei hervor, auch die Landschaftsmalerei that damals ihre entscheidenden Schritte. Zur selben Zeit, als Delaroche seine sentimentalen Historien in die Welt setzte, trieb es andere Maler aus dem Akademiesaal in die Wälder und Felder, in die ewig schöne, ewig grosse Natur hinaus. Hatten die Landschafter vorher, in der Zeit des Klassizismus, geglaubt, nur in Italien seien würdige Motive zu finden, so entdeckten sie seit den 30 er Jahren ihr eigenes Vaterland. Als Einsiedler vergruben sie sich in die Dörfer um die Hauptstadt. Nach Croissy, Bouchival, Saint Cloud und Ville d'Avray, nach den Ufern der Oise und den Waldungen von L'Isle Adam richteten sich ihre weitesten Reisen. Doch ein Ort war vor

allen anderen beliebt: Was für die Münchener Landschafter von heute Dachau bedeutet, bedeutete für die Pariser von 1830 Barbizon, das kleine Dorf am Ausgang des Waldes von Fontainebleau, nicht weit von jenem Schloss, das in der Renaissance eine so wichtige Rolle in der französischen Kunstgeschichte spielte. Der erste Künstler, der dieses Worpswede der französischen Malerei entdeckte, soll Théodore Aligny gewesen sein, der 1824 dort einen Freund besuchte. Später brachten Corot, Rousseau, Diaz, der Tiermaler Brascassat, der Bildhauer Barye u. a. gern die Sommermonate dort zu. Das Absteigequartier war anfangs nicht Barbizon selbst, sondern das „Weisse Ross" im benachbarten Chailly. Doch 1830 kam der Schneider von Barbizon, François Ganne auf den Einfall, auch dort eine Scheune als Gasthaus herzurichten. Dieses Wirtshaus Vater Gannes wurde bald der Sammelpunkt einer ganzen Kolonie von Malern, und Ganne konnte sich später rühmen, dass er die besten seines Zeitalters unter seinem Dache bewirtet hätte.

Die Geschichte von Millets erstem Ausflug nach Barbizon klingt also in der Fassung, die ihr Sensier gab, nicht recht glaublich. Denn so unbekannt, wie es nach diesem Berichte scheint, war Barbizon damals in Malerkreisen nicht mehr. Diaz, den Millet kannte, war seit Jahren dort Stammgast, und Rousseau hatte sich schon dauernd da niedergelassen. Millet und Jacque

Photo Kuhn
DIE ERSTEN SCHRITTE
Zeichnung.

konnten keine neue Welt mehr entdecken, als sie ihrerseits nach dem „Ort, der auf zon endigt", pilgerten. Gleichwohl — wenn auch von den Landschaftern Barbizon schon entdeckt war, fand doch Millet dort eine Welt, die für ihn selber neu war und wo auch noch andere Schönheiten, als die der Natur, ihres Entdeckers harrten. Am 13. Juni 1849 war es, da bestiegen Millet und Jacque mit ihren Frauen und Kindern einen rumpeligen Omnibus und waren in zwei Stunden in Fontainebleau. Am nächsten Tage machten sie sich, von einem Holzhacker geführt, auf die Suche nach Barbizon. Millet ging voran, auf jeder Schulter eins seiner Töchterchen. Seine Frau mit dem grösseren Buben folgte. „Mon Dieu, mon Dieu, que c'est beau!" Das waren die Worte, die immer und immer wieder von seinen Lippen kamen. Er hatte nicht geahnt, dass in unmittelbarer Nähe von Paris ein Stück Erde lag, das so seltsam seiner normannischen Heimat glich. Denn Barbizon war ja damals noch nicht die fashionable Sommerfrische, in die man heute kommt, der Ort, wo Globetrotter aller Art sich mit eleganten Pariserinnen ein internationales Stelldichein geben. Es war noch nichts von dem nivellierenden Leben der Grossstadt in den stillen Erdwinkel gedrungen, wo, wie in Gréville, ein schlichtes, kerniges Bauerngeschlecht in patriarchalischer Einfachheit dahinlebte. „Alte Häuschen erhoben sich mit bemoosten Ziegeln oder mit

wurmstichigem Stroh bedeckt. Hohe Scheunentore öffneten sich nach der Strasse und boten Durchblicke auf Bauernhöfe von ganz ländlichem Aussehen, inmitten Pfützen schlammigen Wassers, in denen die Enten schnatterten, mit ihren einfachen Arbeitsgeräten und den alten halbverfallenen Ziehbrunnen, deren Seile über völlig verrosteten Rollen gingen." Mit diesen Worten hat später Jacques Sohn das Barbizon von 1850 beschrieben. Und noch 1864, nach Alexandre Piedagnels Bericht, war es ein stilles Dorf, wo vor 9 Uhr abends alles einschlief und vor 4 Uhr morgens alles zur Feldarbeit erwachte. Keine hundert Häuser hatte der Ort. Alle Hütten waren von Epheu und wildem Wein umwachsen. Vor jeder, von Hagedornhecken umzäunt, war ein kleiner Garten, wo Rosen neben Blaukraut und Kopfsalat wucherten.

Als Millet und Jacques ankamen, war in Gannes Wirtschaft gerade Mittagstafel. Etwa 20 Leute, Künstler mit ihren Frauen und Kindern sassen zusammen. Diaz war auch darunter. Er humpelte auf seinem Holzbein den Ankömmlingen entgegen und begrüsste sie mit altspanischer Grandezza. Klassizisten und Koloristen — das waren die beiden Rubriken, in die auch in Barbizon sich die Künstlerschaft schied. Zu welcher Schule gehörte Millet? Darüber war Einigkeit nicht zu erzielen. „Nun, meinte dieser, si vous êtes embarassés, placez-moi dans la mienne."

Und Diaz, als die andern über die Antwort lachten, fügte sehr ernst hinzu: „Nur ruhig, der Kerl sieht kräftig genug aus, um eine Schule zu gründen, die uns alle begraben wird."

In den nächsten Tagen begann die Sondierung des Geländes. Von früh bis abends trieb Millet sich auf den Feldern herum. Er zeichnete die Holzfäller und Kohlenbrenner, die Schnitter und Ährensammler. Er sah die Männer graben und ackern, die Frauen hacken und Reisig suchen, sah die kleinen Hirtinnen mit dem Strickstrumpf bei ihrer Herde stehen, sah dampfende Pferde den Pflug ziehen und erschöpfte Arbeiter, auf ihre Hacke gebeugt, neue Kräfte sammeln. Alle Eindrücke seiner Jugend erwachten wieder. Der „cri de la terre", den er schon in Gruchy vernommen hatte, erklang von neuem. So ging der Sommer vorbei. Nur ein kurzer Landaufenthalt war beabsichtigt gewesen. Doch aus den paar Monaten wurden 22 Jahre. Denn als die Zeit zur Rückkehr nahte, konnte er so wenig wie Rousseau sich von Barbizon trennen. „Als Bauer bin ich geboren, als Bauer will ich enden!" Für 160 Francs kaufte er das kleine Haus, das bis zu seinem Tode sein Heim blieb, und gehörte nun rückhaltlos bis zum letzten Atemzug dem Werke an, das er in der Jugend als seinen Beruf gefühlt hatte. Das, was er damals empfand, als er selber mit Spaten und Hacke hantierte, die Schafe hütete und hinter dem Pfluge ging,

das wurde nun der Stoff, der geistige Inhalt seiner Kunst. Und indem er als erster die Arbeit des Bauern zum Thema von Bildern machte, sagte er Dinge, die vorher noch keiner sagte, erschloss er der Kunst ein neues unbetretenes, unermesslich grosses Gebiet.

„Der Kerl sieht aus, als ob er eine Schule begründen könnte, die uns alle begraben wird." Welch tiefer Sinn in diesen Worten von Diaz steckte, wird klar, wenn man Millets œuvre in grossem historischen Zusammenhange betrachtet. Man steht da vor der seltsamen Thatsache: Bauern gab es von jeher. Zu Hacke und Rechen griffen Adam und Eva als der Engel sie aus dem Garten Eden vertrieben hatte. Aber Bauernbilder giebt es erst aus sehr später Zeit. In der älteren Malerei konnten sie nicht vorkommen, weil damals die Kunst ausschliesslich der Kirche diente. Höchstens wenn die Anbetung des Christkindes oder ähnliche Themen behandelt wurden, durften Bauern den Heiligen ihre Reverenz erweisen. Einige Meister wie Hugo von der Goes und Lucas Cranach wirken in solchen Darstellungen oft sehr echt. Es sind derbe, sonnenverbrannte, wetterfeste Gestalten, die auf dem berühmten Portinari-Altar des Goes sich an Maria herandrängen. Und Cranach, wenn er statt im 16. im 19. Jahrhundert gelebt hätte, wäre ein Bauernmaler sondergleichen geworden. Zeugnis ist besonders sein Bildercyklus aus dem

Leben des heiligen Nikolaus in Grimma. Sie haben etwas Erdenschweres, scheinen mit dem Boden verwachsen, alle diese vierschrötigen Bauern, die da mit Getreidesäcken hantieren, oder die Peitsche schwingend neben ihren Ackergäulen gehen. Doch wie gesagt, es handelt sich hier noch nicht um selbständige Bauernbilder, nur um Staffage-Figuren kirchlicher Werke. Mit dem Bauer als solchen hat sich damals nur die graphische Kunst beschäftigt. In dem Buch von Adolf Bartels über den „Bauer der deutschen Vergangenheit" sind zahlreiche Illustrationen aus dem 15. und 16. Jahrhundert veröffentlicht, die zum Teil sehr sachlich das arbeitvolle Leben des Landmannes schildern. Viele andere Blätter aus dem œuvre Albrecht Dürers und des Lucas van Leyden, des Sebald Beham und Daniel Hopfer sind in Hirths kulturgeschichtlichem Bilderbuch zusammengetragen. Doch hier tritt schon das hervor, was dann jahrhundertelang der durchgehende Charakterzug aller Darstellungen bleiben sollte. Hans Sachs beschrieb damals die Bauern mit den Worten:

„Eine unfrohe und struppige Rotte, grindig und lausig, zottig und knotig, zerrissen, zerlumpt, schmutzig und kotig, grob, ungeschickt, tölpisch und dumm, plump und zuchtlos, faul und krumm."

Ganz ebenso haben die Künstler, wenigstens die meisten, im Bauern nur einen rohen Patron gesehen, der wegen seiner abenteuerlichen Phy-

siognomie und seines unflätigen Benehmens wert war, gezeichnet zu werden. Er muss auf Kirchweihen fressen, saufen und sich entleeren, auf Hochzeiten sein steifgefrorenes Tanzbein schwingen. So blieb er auch, als er seit dem Schlusse des 16. Jahrhunderts aus dem engen Rahmen des Kupferstiches in den grösseren des Ölbildes hineintrat. Es sonderte sich damals die Profanmalerei von der kirchlichen ab. Der grosse Zug wurde angetreten, der die Malerei vom Himmel auf die Erde herniederführte. Pieter Brueghel trat auf, der als der ersten einer Stoffe, wie sie die deutschen Kleinmeister in ihren Holzschnitten und Kupferstichen behandelt hatten, nun auch zum Thema von Bildern machte. Und gewiss, Pieter Brueghel war ein mächtiger Meister. Seine Bilder sind monumental in ihrer enormen, grandios heroischen Hässlichkeit. Doch sind das wirkliche Bauern? Sind es nicht die Elementargeister der Felder, Bestien der Scheusslichkeit, fürchterliche Symbole der bête humaine? Brueghel folgte auf die Spätrenaissance, die nur den edlen Formen Einlass in das Reich der Kunst gewährte. Die Malerei, durch faden Idealismus entkräftet, brauchte ein neues, ein dick animalisches Lebensblut. In seinem Eifer, ihr das zuzuführen, begnügte sich Brueghel mit der schlichten Wiedergabe der Wirklichkeit nicht. Er glaubte sie ins Groteske verzerren zu müssen, damit sie desto rauher, desto wuchtiger wirke.

Seine Nachfolger im 17. Jahrhundert leiteten diesen Monumentalstil in das Format des Kabinettstückes, dieses „terrible“ in das Humoristische über. Zahllose Bauernbilder wurden von den altvlämischen und holländischen Künstlern gemalt, und doch wie wenig haben sie uns zu sagen. Unter dem Blatte des Holbeinschen Totentanzes, das einen alten pflügenden Bauern darstellt, an den der Tod herantritt, liest man die Worte:

A la sueur de ton visage
Tu gagneras ta pauvre vie
Après travail et long usage
Voici la mort qui te convie.

Unter einem Holzschnitte des Jost Amman stehen die Worte:

Ich aber bin von Art ein Bauer
Meine Arbeit wird mir schwer und sauer.
Ich muss ackern, eggen, säen,
Schneiden, mähen und früh aufstehen,
Trink Wasser und ess grobes Brot
Wie das der Herr dem Adam gebot.

Wo ist dieser arbeitende Bauer in der Kunst des 17. Jahrhunderts zu finden? Gewiss, einige vereinzelte Beispiele bieten sich dar. Der Franzose Louis de Nain war ein schlichter Beobachter des Landlebens. Auf einem seiner Bilder des Louvre sitzt eine Bauernfamilie bei der Mahlzeit: vorn der Mann, eine wollene Mütze auf dem Kopf, das Glas andächtig an die Lippen führend; neben ihm die Frau, die müde von der Arbeit

vor sich hinblickt. Das zweite Werk „Die Rückkehr vom Felde“ ist auch in seiner farbigen Haltung merkwürdig. Während man sonst damals nur den Goldton liebte, ist hier ein einfacher Tageston über Landschaft und Menschen gebreitet. Von den Holländern sind besonders Isaak Ostade und Gerrit Bleeker zu nennen, die den Pferde- und Wagenverkehr vor ländlichen Wirtshäusern mit ernster Sachlichkeit malten. Aber gerade deshalb zeigen diese paar Bilder destomehr, wie weit von der Wirklichkeit entfernt alle übrigen sind. Man bemerkt im allgemeinen nur zwei Tendenzen: Künstler wie David Teniers machten den Bauer dadurch kunstfähig, dass sie ihm die Alluren des Salons gaben. Schmucke Burschen und nette Mädchen hüpfen und singen, aber mit Anstand und Mass, so wie es wohlerzogenen Leuten ziemt. So gross das Repertoire der Teniersschen Gestalten scheint, handelt es sich in Wahrheit nur um eine Handvoll Statisten, die als Bauern kostümiert wie Marionetten nach der Pfeife des Malers tanzen. Den Gegensatz zu diesen Salonbauern des Teniers bilden die besoffenen Rüpel der Brouwer, Adrian Ostade, Bega und Dusart. In Wahrheit ist der Bauer sehr ernst. Sein Leben, das ihn nötigt im Schweisse seines Angesichtes sein Brot zu verdienen, lässt eine ausgelassene Lustigkeit, die dann wohl zuweilen der Trunkenheit ähnelt, doch sehr selten aufkommen. Die holländischen Maler

SCHAFHIRTIN, Zeichnung
PARIS, PRIVATBESITZ.

Photo Durand-Ruel

DIE KUNST

aber machten nur auf solche Momente Jagd. Sie wollten Lachen hervorrufen durch die Drolligkeit ihrer Bilder, wollten die korrekten Mynheers belustigen, indem sie von der Gefrässigkeit, Dummheit und Roheit des Volkes erzählten. Kein einziger suchte daher den Bauer auf dem Felde bei Pflug und Egge, bei Sense, Spaten und Hacke. Sauf und Schmauss, Raufereien und Gläserzerbrechen blieben die einzigen Themen. Selbst die Typen verzerrten sie ins kartoffelnasig Klobige, stumpfsinnig Bornierte, damit ihre Messerhelden und Schoppenhauer desto komischer wirkten. Nicht Erdgeruch sondern lediglich Schnapsgeruch strömt aus den Bildern entgegen.

Die des 18. Jahrhunderts duften nach Jasmin. War es mit der zotigen Hanswursterei zu Ende, so begann nun das arkadische Schäferspiel. Denn das 18. Jahrhundert war ja die klassische Zeit des Flirt. Die ganze Erde wurde zu einer Insel der Cythere, wo man nur Girren und Balzen kannte. So spiegelt auch in der Kunst nur die Erotik der Epoche sich wider. Zunächst erscheint der „paysan enrubané". Die vornehmen Herren und Damen verkleideten sich als Hirten und Hirtinnen, um ihrem Liebeln eine Nuance apart ländlicher Unschuld zu geben. Dann findet man auch am Bauer selber Gefallen. Doch diese „Einkehr ins Volkstum" geschah nur aus Gourmandise. Es lassen sich Abenteuer auf dem Lande

erleben. Sie sind pikant, die schmutzigen Waden junger Wäscherinnen, die hoch aufgeschürzt und vornübergebeugt am Kübel stehen. Sie sind reizvoll, die braunen Arme und Beine halbnackter Hirtenbuben, die am Abhange liegend, ihren sehnigen jungen Körper in der Sonne rösten. So wurden in den Bildern die Bauern und Bäuerinnen beliebt, weil es die Marquis und Gräfinnen delektierte, den Geruch des Kuhstalls zu atmen, sich am Hautgoût draller Dirnen und stämmiger Burschen zu erfreuen, wenn das Parfüm des Salons ihnen fad war. Und später in der Zeit Jean Jacques Rousseaus erhielt das Bauernbild wieder eine neue Nuance. Damals, als alles tugendhaft wurde, als man aus der Überfeinerung, Frivolität und Verweichlichung sich in das Utopien eines Urzustandes zurücksehnte, beneidete man den Bauer um seine Bedürfnislosigkeit, sein stilles Familienglück. Wie süss ist die Sorge um Haus und Kind, um Garten und Feld. Wie rührend ist die Gläubigkeit solch bieder einfacher Menschen. Mit dieser Milch der frommen Denkungsart sind die Bauern von Greuze gefüttert. Junge Eheleute, zärtlicher Gedanken voll, sitzen an der Wiege ihres Kindes. Alte Grossväter und Grossmütter werden von ihren dankbaren Enkeln gepflegt. Hundchen, Katzen und Hühner leben in der Stube der braven Leute wie in einem Eden dahin. Der Bauer war der Rousseausche Naturmensch, der durch seine Reinheit und

Tugend den corrumpierten Kulturmenschen beschämte. Und die vornehme Welt, nachdem sie am Leben sich den Magen verdorben, träumte vor den Bildern sich in die Unschuld der Kindheit, in jenes glückselige Paradies zurück, das sie im Strudel des Genusses verloren hatte.

Was brachte das 19. Jahrhundert Neues? Nun, retrospektiv veranlagt, die Bahnen der vorausgegangenen Jahrhunderte durchkreisend, wiederholte es auch im Bauernbild nur Dinge, die schon vorher gesagt waren. Obwohl die Zahl der Bilder nun ins unendliche wuchs, blieb die Grundanschauung dieselbe, die schon das 17. Jahrhundert beherrschte. Für das Gros der Künstler war der Bauer der blöde Kerl. Er musste komische Heiratsanträge machen, sich beim Advokaten linkisch benehmen, sinn- und zwecklos grosse Krüge leeren oder irgend eine andere dumme Posse aufführen, damit der gebildete Kunstvereinsbesucher über ihn lachen konnte. Nicht in die Wirklichkeit, sondern in ein Kasperltheater blickt man. Der dritte Stand gab noch nicht zu, dass auch der vierte Stand seine eigene Poesie, seine eigene Grösse habe, sondern amüsierte sich über die Troddelhaftigkeit des Bauern ganz ebenso wie zwei Jahrhunderte vorher im Theater von Versailles die Hofgesellschaft Ludwigs XIV. über die plebejischen Manieren der Bourgeois Jourdain und Monsieur Dimanche lachte. Das sind die ironisch

gefärbten Bilder, die den Bauer noch als Witzfigur auffassen. Und im Gegensatz dazu stehen dann jene anderen, die, romantisch angehaucht, noch von Rousseauschen Ideen durchtränkt, ihn zum Bewohner eines stillen Elysiums machen, wo es nicht Leid und Not, nur Zufriedenheit und Seligkeit giebt. Die gute alte Zeit! Sie war in den Städten längst zu Grabe getragen, aber auf dem Lande lebte sie fort. So wurden in der Form von Bauernbildern Hymnen auf die Vergangenheit, auf jenes goldene Zeitalter gesungen, das einen struggle for existence noch nicht kannte. Schwind hat einmal ein Blatt gezeichnet „Die Ernte“: wie Engel vom Himmel herniedersteigen, die ausgetrunkenen Wasserkrüge der Landleute wieder füllen und ihren Kindern Kränze aus Rosen winden. Das ist der Ton, der durch fast sämtliche Werke Wilkies, Ludwig Richters, Eduard Meyerheims und ihre Nachfolger geht. Die Bauern, deren Dasein nicht in Ruhe und Vergnügen, sondern in harter Arbeit verläuft, erscheinen auf den Bildern als Kinder des Glücks, die nicht säen und ernten, sondern von ihrem himmlischen Vater ernährt werden. Alle tragen saubere, nette Gewänder, verkörpern nicht die Mühsal, nur die Freuden des Landlebens. Burschen singen, alte Leute tanzen, Mädchen werden geküsst, Grossväter mit der Pfeife im Mund ruhen auf der Gartenbank aus. Selbst die Knechte sind Biedermeier, die an eine Ver-

DIE ERNTE.

Photo Kuhn

besserung ihres Loses nicht denken, sondern mit ihrem Gotte zufrieden sind, wenn sie beim Schein des Wachslichtes mit ihren Kinderchen spielen. Ein gutmütig-lächelnder Optimismus, der nur das Rosarote des Lebens sehen will, bindet sich Scheuklappen vor die Augen, sobald er in Gefahr kommt, etwas Düsteres zu bemerken.

Freilich immer kann man solche Scheuklappen nicht tragen. Die Kunst kann nicht heiter bleiben, wenn das Leben ernst ist. Die ganze Ernte aus der Revolution von 1789 war der Bourgeoisie in den Schoss gefallen. Auf die feudalen Ritter waren die Glücksritter gefolgt. Der 4. Stand, der das Signal zu dem Kampfe gegeben hatte, war leer ausgegangen. So erhob sich nunmehr die soziale Frage. Die Kämpfe des Proletariats gegen den Kapitalismus begannen, die zur Revolution von 1848 führten. Lamenais schrieb damals sein Buch de l'esclavage moderne, worin er auch des Bauern gedachte. „Der Bauer trägt die ganze Wucht des Tages, setzt sich dem Regen, der Sonne, dem Winde aus, um durch seine Arbeit die Ernte vorzubereiten, die im Spätherbst unsere Scheunen füllt. Wenn es ein Volk giebt, das ihn deshalb geringer schätzt und ihm nicht Gerechtigkeit und Freiheit gewährt, so bauet eine hohe Mauer um dieses Volk, damit nicht sein stinkender Atem die Luft in Europa verpeste." Und diese philantropische Ideenbewegung gab nun auch dem Bauernbild eine neue Färbung.

Hatte man vorher im Leben des Bauern nur Stoffe für Witze oder für harmlose Idyllen gefunden, so erzählte man jetzt mitleidvollen Tons von seinen Entbehrungen, seiner Mühsal, seinen Lasten. Eine alte Frau sitzt etwa auf dem ärmlichen Schlitten, auf dem sie den Sarg mit der Leiche ihres Mannes nach dem Friedhofe bringt. Oder eine hungernde Familie friert am Winterabend im ungeheizten Zimmer, wo es nur schmutzige, zerbrochene Möbel giebt. Oder der Gerichtsvollzieher erscheint in der Hütte armer Bauersleute, um ihnen ihr Letztes zu nehmen. Oder sie verlassen Haus und Hof, um sich in Amerika ein neues Dasein zu gründen. „Der Armen Schicksal ist beklagenswert," ist der Refrain, der durch all diese Werke geht. Den Wohlsituierten werden die Enterbten ans Herz gelegt. Das Beweismaterial für das, wovon die sozialistischen Agitatoren sprachen, wird von den Malern herbeigebracht.

Und das Ergebnis ist: So zahllose Bauernbilder seit dem 17. Jahrhundert gemalt wurden, ein Thema fehlt. Man hatte im Bauer den komischen Tölpel, den glücklichen beneidenswerten Landmann und den notleidenden Agrarier gesehen, doch das, was dem Bauernleben erst seinen Inhalt giebt, was darin das Wesentliche ist, wird nur ganz selten gestreift. Das grosse Wort: Ich arbeite, tönt aus fast keinem Werke entgegen. Noch unser Defregger, obwohl er

ein Bauer war, obwohl er das Vieh gehütet hatte und auf dem Acker gearbeitet, hat doch nie vom ernsten Beruf des Bauern, nur von Freud und Leid auf der Alm erzählt. Das ist es, was Millets œuvre so neu macht, was es an die Spitze eines neuen kunstgeschichtlichen Abschnittes stellt: dass er als erster das Thema aufnahm, das vorher alle vermieden. Jahrhundertelang hatten die Maler nur die drolligen und rührenden Episoden des Landlebens geschildert. Da trat Millet auf und malte das Volk auf dem Felde, ohne humoristische Pointen, doch auch ohne Pathetik. „Der Mensch geht zur Arbeit bis zum Abend", das ist der Inhalt seines ganzen Epos. Und indem er als erster den Bauern bei seiner Arbeit suchte, gab er ihm das Recht der eigenen Existenz. Vorher eine Operettenfigur, zu nichts anderem auf der Welt als Städter zu belustigen oder mitleidig zu stimmen, hat er nun sich aufgerichtet und steht wie ein König in seinem Reich. Aus einem Schemen ward er ein Wesen von Fleisch und Blut, ein Wesen von urtümlicher, heroischer Grösse.

Das ganze Bauernleben, soweit es die Arbeit betrifft, ist in Millets Werken umschrieben. Schon 1850 malte er den Sämann. Abenddämmerung. Im Hintergrund auf dem Felde von Chailly pflügt noch ein Bauer mit einem Pferdegespann den Acker. Vorn reiht sich Scholle an Scholle,

Krähenschwärme schlagen in die Furchen sich nieder. Und über den Boden geht festen Schrittes ein Mann, mit mächtiger Bewegung den Samen in die der Befruchtung harrende Scholle streuend. So wie es in dem Gedichte Victor Hugos heisst:

Il marche dans la plaine immense,
Va, vient, lance la graine au loin,
Rouvre sa main et recommence;
Et je médite, obscur témoin,
Pendant que déployant ses voiles
L'ombre où se mêle une rumeur
Semble élargir jusqu'aux étoiles
Le geste auguste du semeur.

„Allant travailler" lautete die Unterschrift des zweiten Bildes, das auch noch 1850 entstand. Ein junger Bauer, die Heugabel auf der Schulter, schreitet zum Tagewerk aus, von seinem Weibe begleitet. 1851 folgte das Bild der „Faneurs": eine Gruppe Arbeiter, die bei einer Heumiete mit dem Binden von Heu beschäftigt sind, während ein junges Mädchen die Reste zusammenharkt. Das Jahr 1855 brachte den „Greffeur". In einem jener ummauerten Räume, die, halb Hof halb Garten, in den Dörfern die Scheunen vom Wohnhaus trennen, steht ein Mann, der einen Obstbaum beschnitten hat und ein neues Reis pfropft. Seine Frau mit dem Kind im Arm schaut ihm andächtig zu. Das Jahr 1857 sah dann zwei seiner bekanntesten Werke, die „Glaneuses" und den „Angelus" entstehen. Ein gemähtes Kornfeld zieht sich hin. Im Hinter-

LES GLANEUSES
(Aehrenleserinnen)

Paris: Louvre

Kraus Reprint

Nendeln/Liechtenstein
Kraus Reprint Limited
1967

grund erheben sich Kornschober, schwer beladene Wagen und die kleinen Häuser des Dorfes. Garben werden gebunden, Vogelschwärme durchziehen den Himmel. Vorn aber beugen drei alte Frauen sich zur Erde nieder, um den Rest der Ähren zu sammeln. Im Angelus nahm einer der frühesten Eindrücke aus seiner normannischen Jugendzeit Form an. Oft hatte er, wenn die Glocken von Gréville den Feierabend verkündeten, seinen Vater gesehen, wie er das Haupt entblösste, seine Mutter, wie sie zu stillem Gebet die Hände faltete. So stehen auch auf dem Bild der Sammlung Chauchard zwei Menschen geneigten Hauptes in schweigender Andacht da: er den Filzhut in der Hand, sie mit gefalteten Händen das Ave Maria murmelnd. Eine Gabel steckt neben dem Mann im Boden; ein Korb mit Kartoffeln und ein Schubkarren mit Säcken stehen zu Füssen der Frau. Den ganzen Tag haben sie auf dem Kartoffelacker gearbeitet, und nun bringt ihnen der Glockenklang, der vom fernen Kirchturm von Chailly über die Felder tönt, den Feierabend —, die Ruhe. Das Bild von 1859 „La mort et le bûcheron“ ist das einzige in Millets œuvre, das an die Totentänze der altdeutschen Meister anklingt. Ein alter Holzhacker ist erschöpft unter seiner Last am Graben niedergesunken, da legt ihm ein verschleiertes Skelett mit Sense und Stundenglas leise seine Knochenhand auf die Schulter. Aus dem Jahr 1860 ist

die „Tondeuse“ hervorzuheben: eine Bäuerin, die ein Schaf schert, das von einem alten Manne gehalten wird. 1861 malte er die „Kartoffelpflanzer“. Ein Arbeiter wendet mit der Hacke die Erde, seine Frau legt die Kartoffeln. Dahinter, im Schatten eines Apfelbaumes, ruht ein Maulesel mit einem Korb auf dem Rücken, in dem das Baby der beiden liegt. Das Jahr 1862 brachte den berühmten „Homme à la houe“. Ein stämmiger Holzhacker, mit beiden Armen schwer auf die Hacke gestützt, macht in seiner Arbeit eine kurze Pause. Wie versteinert, zum Umfallen müde, steht er da. Auch über der Ebene, die sich ringsum ausdehnt, scheint eine bleierne Müdigkeit zu lasten. Doch es ist unmöglich die vollständige Liste von Millets Werken zu geben. Das Thema der „travaux des champs“ ist in seinem ganzen Umfang behandelt. Da hat sich ein Winzer, von der Arbeit erschöpft, am Chausseegraben niedergesetzt. Dort suchen Mädchen im Wald Holz für den Winter. Er malt die Frauen beim Kartoffelausnehmen, die Männer beim Pflügen, Dungstreuen und Graben. Die Scholle dampft, über weite Kornfelder schweift der Blick, den Erdgeruch frischgepflügten Bodens glaubt man einzuatmen. Neben der Feldarbeit beschäftigt ihn das häusliche Leben der Bauern. Er tritt in die Waschküchen ein, ins Backhaus, in die Räume, wo Butter geschlagen wird. Er wohnt der Geburt des Kalbes, dem Schweine-

schlachten, dem Melken der Kühe bei. Er malt junge Bäuerinnen, wie sie vor der Tür ihre Hühner füttern, wie sie spinnen, bei trübem Lampenlicht ihre Wäsche ausbessern, ihren Kindern Suppe einlöffeln, Strickstunde geben, oder nähend bei der Wiege des Babys sitzen. Und dann ganz besonders die Hirten! Sensier erzählt, als sie einmal abends über das Feld gingen, sei Millet plötzlich stehengeblieben, ganz in inneres Schauen versunken: „Ist das schön! Scheinen diese Wesen nicht durch geheimnisvolle Bande mit der unermesslichen Natur verknüpft? Sieh diesen Schäfer, der, eingehüllt in seinen groben Mantel, nach der Farm zurückkehrt. Seine schwarze Silhouette am Himmel hat etwas Seltsames. Er scheint einer anderen Rasse anzugehören als wir, scheint ein Abkömmling der grossen biblischen Hirten zu sein. Von Ostern bis zum Martinstag schläft er unter freiem Himmel; wie seine Vorfahren liest er am Firmament in jenem unendlichen Buche, dessen Buchstaben die Sterne sind.“ Diese langen, hageren Gestalten, die auf ihren Stab gestützt, in rauhem Mantel gehüllt, den Hund zur Seite, inmitten ihrer dichtgedrängten Herde auf der Heide stehen, ist Millet nicht müde geworden zu malen. Da blickt ein Schafhirt an einen Baum gelehnt, den Kragen weit heraufgezogen, sinnend über die Ebene hin. Dort führt eine Frau ihre Kuh zur Weide. Dort beugt sich ein Mädchen auf ihren Strickstrumpf nieder, während ihr zu

Füssen die Schafe grasen. Die Ruhe des Abends ist gewöhnlich über solche Bilder gebreitet. Majestätisch wölbt sich der Sternenhimmel über den schweigenden Fluren. Il faut percevoir l'infini. „Man muss die Gegenwart des Unendlichen fühlen!" pflegte Millet selber zu sagen. Und in der That, sie sind von einem mystischen Hauch umwittert, diese einsamen Wesen, die wie Statuen aus der weiten Ebene aufwachsen.

Diese Beschreibung deutet gleichzeitig an, wie Millet zu seiner Kunst gelangte und warum er als der Lapidarpoet des Bauernlebens zu feiern ist.

Millet stammte aus dem Volke. Er kannte aus eigener Erfahrung die Arbeiten des Feldes, die das Gesicht braun machen und die Hände schwielig. Auch in Barbizon lebte er wie ein Bauer. In blauem Kittel, einen alten, wettergeprüften Strohhut auf dem Kopf, Holzschuhe an den Füssen, sah man ihn Feld und Flur durchstreifen. Er baute sich einen Hühnerstall, pflanzte Gemüse, pflügte selbst sein Stück Acker. Er verkehrte mit den Bauern nicht wie ein zugereister Tourist, sondern wie ein Mensch, der in diese Welt gehörte. So war er berufen das Bauernleben als erster nicht in jenen Äusserlichkeiten, die der Städter sieht, sondern in seinem Wesen, vom Standpunkt des Bauern aus, zu schildern. Der 4. Stand, dem er angehörte, schuf sich seinen eigenen Interpreten.

Diese Erklärung scheint sehr annehmbar, und Millet hat ihr in einem berühmten Brief, den er an Sensier schrieb, selbst eine Stütze gegeben. Er betont hier, wie ganz anders doch das Land sei als der Städter es sich träume. Wer für ein paar Stunden an einem schönen Tage hinauskommt, sieht nur das Schöne. Da er selbst froh ist, erscheinen auch die Bauern ihm als glückliche Wesen, die in der freien Luft ein gesundes, sorgloses Dasein führen. Doch in Wahrheit ist die Natur gar keine milde gütige Mutter. Sie hat ihre drückende erschlaffende Schwüle im Sommer, hat ihren rauhen Frost im Winter. Nur in hartem marode machendem Kampf lässt sie das Wenige, das sie gewährt, sich abtrotzen. „Auf die Gefahr hin für einen Sozialisten gehalten zu werden, muss ich Ihnen sagen, dass mir die lustige Seite des Bauernlebens niemals erscheint. Ich weiss nicht wo sie ist. Ich habe sie niemals gesehen. Das Heiterste, was ich kenne, ist die Ruhe, das Schweigen, das man im Wald oder auf den Äckern geniesst. Gewiss, dieses Träumen ist köstlich, doch es stimmt auch traurig. Man sitzt unter einem Baum im Vollgenusse des Wohlseins. Da plötzlich sieht man auf dem schmalen Weg ein armes Wesen, mit schweren Reisigbündeln beladen, daherkommen. Die Art, wie die Gestalt vor uns auftaucht, erinnert augenblicklich an die ernste Grundbedingung des Daseins: die ermüdende Arbeit. Auf den Äckern,

auf der Heide sieht man Gestalten hacken und graben, ab und zu richtet sich eine auf und streckt sich gerade, mit dem Rücken der Hand sich den Schweiss von der Stirne trocknend. Im Schweisse deines Angesichtes sollst du dein Brot essen. Scherzhaft und fröhlich, wie manche Leute uns einreden möchten, ist diese Arbeit doch nicht."

Alles Träumen stimmt traurig! Millets gemütvolle Seele hat, wie er selbst gestand, nie die heitere Seite des Bauernlebens, nur das, was Mühe und Müdigkeit ist, gesehen. Ein unendliches Mitleid mit den Mühseligen und Beladenen erfüllte ihn. Doch andrerseits — warum hat er, wenn er dieses Traurige fühlte, es nicht auch gemalt, sich nicht zum Anwalt der Enterbten gemacht? Warum vermied er peinlich jene klagend anklagenden Töne, die aus den Werken so vieler philantropischer Maler entgegenschallen? Warum verteidigte er sich zeitlebens gegen die Absichten, die einige Demokraten ihm unterschoben, und gegen die Schlüsse, die aus seinen Werken gezogen wurden? Warum schrieb er, als ein Kritiker ihn für die sozialistische Ideenbewegung in Anspruch nahm, die kategorischen Worte: „Ich weise mit allen Kräften die demokratische Tendenz zurück und habe nie daran gedacht irgend ein Plaidoyer zu machen." Nun, die Antwort auf diese Fragen ist in dem Schlusssatz des oben erwähnten Briefes enthalten. Es heisst da: „So wenig scherzhaft die Arbeit des

Bauern sein mag, so findet sich hier für mich doch nicht nur die wahre Menschlichkeit, auch die grosse Poesie.“ Die grosse Poesie! Hier ist das Wort gesprochen. Nicht weil Millet ein Bauer war, oder weil er mit dem Auge des Mitleids den Bauern betrachtete, hat er seine Bilder so wie sie sind, gemalt. Nur der Poet spricht — nur der Künstler. Und zum Beweis dieser Thatsache ist abermals ein historischer Rückblick nötig.

Vergleicht man Millets Bilder mit denen der früheren Bauernmaler, so zeigt sich ja nicht nur, dass das Thema ein anderes ist — sie sind auch in der Auffassung verschieden. Ein Bild von Wilkie oder Eduard Meyerheim lässt sich in Worten beschreiben. Bauern spielen Blindekuh, eine Familie wird gepfändet, ein Schützenfest findet statt, unsolide Ehemänner, die sich in der Kneipe verspätet haben, werden von ihren Frauen nach Hause geholt. Diese Inhaltsangabe genügt. Sie giebt in Worten wieder, was der Maler in Farben sagte. Bei den Werken Millets genügt sie nicht, da hier das „Was“ ganz hinter dem „Wie“ zurücktritt. Man kennt die Ährenleserinnen noch nicht, wenn man weiss, dass drei Bäuerinnen sich auf die Stoppeln herniederbeugen. Man kennt den Angelus nicht, wenn man hört, dass er ein Bauernpaar darstellt, das auf dem Felde betet. Und in vielen andern Bildern ist der Inhalt überhaupt ganz nichtig. Ein Mann

auf dem Acker zieht seinen Rock an, stützt sich auf den Spaten, entzündet mit Schwamm und Feuerstein seine Pfeife; eine Frau schlägt Butter, holt Wasser, ringt die Wäsche aus, zwei Schafhirtinnen blicken Zugvögeln nach. Irgendwelches anekdotische Interesse können diese Motive nicht erwecken; nicht der Gegenstand, nur die künstlerische Gestaltung kommt in Frage. Das heisst: Fast alle früheren, die auf dem Land ihre Motive suchten, waren gezwungen dem stofflich Interessanten, Literarischen nachzugehen, weil sie an ein Publikum sich wendeten, das Bilder nicht betrachten, sondern ablesen wollte. So gaben sie ihren Werken eine humoristische oder melodramatische Pointe, oder sie berichteten, um ethnographische Bildung zu verbreiten, in trockner Korrektheit, was für Gewänder in Italien oder Norwegen bei Prozessionen, Hochzeiten und Begräbnissen die Bauern tragen. Das Thema der Arbeit vermieden sie, weil es für Kunstfreunde, die belustigt, gerührt oder belehrt sein wollten, nichts Fesselndes hatte. Oder, wenn sie zuweilen darauf eingingen, wurden auch solche Bilder durch genrehafte Beigaben gewürzt: ein Knecht muss mit der Magd schäkern, ein Pächter muss einen faulen Arbeiter zum Fleiss anhalten. Millets Bedeutung liegt darin, dass er als der ersten einer nicht vom gegenständlichen, sondern vom künstlerischen Wert des Motives ausging; dass er als der ersten einer in das Leben nicht mit

DER FRÜHLING
PARIS, LOUVRE.

Photo Kuhn

dem Auge des Anekdotenjägers, sondern mit dem des Künstlers blickte.

Man kann nun, wenn man das thut, sehr verschiedenes sehen. Ist ein Künstler Kolorist, so wird er das Land lieben, wenn im Sommer tausend rote, blaue, gelbe und weisse Blumen wie glitzernde Ornamente in den grünen Teppich der Wiesen gestickt sind; wenn in den Gärtchen vor den Bauernhäusern goldgelbe Kürbisse und blaue Krautköpfe, tiefrote Georginen und hellgelbe Sonnenblumen, klatschroter Mohn und violette Astern ihre bunten, schmetternden Farben durcheinander mischen. Für einen solchen Maler wird auch der Bauer nur die Begleitung zur Polychromie der Landschaft sein. Die blauen Kittel und weissen Hemdsärmel der Burschen, die roten Kopftücher und gelben Schürzen der Mädchen werden ihn reizen, weil sie den koloristischen Reichtum der Natur noch steigern. Ferner bietet sich auf dem Land eine Unzahl luministischer Probleme. Ein Luminist wird die Morgenstunde malen, wenn der Nebel wie ein feiner Schleier über den Fluren liegt und die Sonnenstrahlen zart durch die Kronen der Bäume rieseln. Er wird die Abendröte malen, wenn die Dinge in Purpur gebadet wie glühende Öfen leuchten, oder den Zauber der Nacht, wenn aus dem Fenster eines stillen Bauernhauses das Licht einer Öllampe scheu über die Fluren huscht. Und einem solchen Künstler wird auch der

Bauer nur ein Spielplatz für Lichtreflexe, ein Ton in dem grossen Accord sein, den das Licht bestimmt.

Wer solche rein malerischen Finessen bei Millet sucht, erlebt eine bittere Enttäuschung. Sein Leben, auch noch in späteren Jahren, war bekanntlich eine Kette von Not und Entbehrung. Ein Bild ging für ein Bett, eine Skizze für ein Paar Stiefel fort. Der Bäcker verweigerte ihm das Brot, der Krämer verklagte ihn und der Schneider liess ihn pfänden. Millet hat sich, anders wie unsere deutschen Grossen, über ein Unverständnis der Kritik nicht zu beklagen gehabt. Männer wie Théophile Gautier und Bürger-Thoré, ja sogar Delécluze, der Prediger des Klassizismus, sind ihm gleich anfangs gefolgt. Jüngere wie Paul Mantz, Paul de Saint-Victor und Théodore Silvestre schlossen sich an. Doch soviel sie auch von Millets geschichtlicher Bedeutung und dem Ernst seiner Lebensauffassung redeten, gelang es ihnen nicht, die kaufenden Kreise von dem künstlerischen Wert der Bilder zu überzeugen. Die Kunsthändler hielten sich fern, und die Jury des Salons verweigerte vielen seiner Werke die Aufnahme. Geschah das nun deshalb, weil Millets Bilder in den Rahmen der offiziell herrschenden Kunst nicht passten? Wirkte der Umstand mit, dass man in manchen wie dem „homme à la houe“ trotz Millets gegenteiliger Beteuerung sozialistische Gedanken, eine Auf-

reizung der Massen zu wittern glaubte? Vielleicht. Doch in der Hauptsache lässt sich nicht verkennen, dass die Gesichtspunkte der Jury sehr sachliche waren, dass nicht Vorurteile, sondern ernste künstlerische Bedenken den refus veranlassten.

Die Franzosen sind bekanntlich in litterarischen und künstlerischen Dingen sehr heikel. Wie die Akademie sorgsam über die Reinheit der Sprache wacht, sorgt die école des beaux arts für die Pflege und Fortpflanzung der guten malerischen Kultur. In allen Ausstellungen, auch wenn das geistige Niveau nicht hoch ist, imponieren die französischen Werke durch ihren gebildeten Geschmack, durch die souveräne Meisterschaft, mit der selbst Maler zweiten und dritten Ranges alle Hilfsmittel ihres Metiers beherrschen. Nun, diese Kultur, die in Frankreich für den Maler so unerlässlich ist, wie für den Schriftsteller die Kenntnis der Orthographie, hat Millet nicht besessen. Er war erst spät, in einem Alter, wo die meisten schon spielend den Pinsel zu führen wissen, zur Malerei gelangt. Er hat sich in seinen Briefen, ganz wie Cornelius, oft dahin ausgesprochen, das Gewandtheit der Verderb für den Künstler sei. Und wie die innerliche Reife, zu der er schon als Bauernknecht gelangt war, ihn abhielt, in die Bahnen einer seichten Historienmalerei einzulenken, machte ihm sein unregelmässiger Bildungsgang, verbunden mit der Gleich-

gültigkeit, die er überhaupt dem Technischen entgegenbrachte, auch unmöglich, wirklich ein guter Maler zu werden. Diese Barbarismen seiner Ausdrucksweise, von denen er sich niemals befreien konnte, haben nicht nur Meister wie Delacroix und Fromentin, die ein so feines Verständnis für alles Schöne besassen, veranlasst, Millet, so hoch sie seine ethische Bedeutung bewerteten, als Maler doch niedriger als die kleinsten Holländer einzuschätzen. Auch heute noch, wenn man ehrlich ist, muss man offen zugeben, dass die Betrachtung von Millets Bildern dem Auge rein malerisch keinen Genuss bereitet.

Man denke an die Bauernbilder von Courbet, Bastien-Lepage, Pissarro. Courbet war ein maitre peintre, der in kühnem, grossen Wurf seine Werke herunterfegte. Auf einen ganz wundervollen Accord sind in seinem Begräbnis von Ornans der dunkle Himmel, die graugrüne Landschaft, die roten und schwarzen Kleider gestimmt. Es spricht ein Maler, der seinen Farbengeschmack an den grössten Meistern der Vergangenheit schulte. Oder die Heuernte, die Kartoffelernte des Bastien-Lepage. Auf dem einen Bild brütet die Junisonne über der abgemähten Wiese. Man fühlt die Hitze, die aus dem glühenden Boden aufsteigt. Über das andere Werk ist eine bleiche Oktoberstimmung gebreitet. In weissem gedämpften Mittagslicht ruhen die sandigen, staubgeschwängerten Felder. Blass-braun sind die

Photo Durand-Ruel
DIE FRAU AM SPINNRAD
PARIS, PRIVATBESITZ.

Kartoffelstauden, blass-braun die Grashalme, staubgrau die Wege. Und durch die entblätterten Bäume weht eine so kalte Luft, dass sie wie fröstelnd erzittern. Nun gar Pissarro! Auch er, wie Millet, schweifte auf den Feldern umher, malte die Hirten, die ihre Herden austreiben, die Feldwagen, die auf holprigen Wegen hinrollen, die Schnitterinnen, die mit dem Rechen über der Schulter abends nach Hause gehen, die kleinen Gänsehüterinnen, die strickend bei ihrer Herde sitzen. Doch auf diese Wiedergabe des Figürlichen beschränkt er sich nicht. Er malt auch das Licht, das auf der gebräunten Haut der Arbeiter, den Haaren der Tiere, den Blättern und Früchten der Bäume spielt. Er kennzeichnet die Jahreszeit, die Stunde, die duftige Frische eines Frühlingsmorgens, die trübe Stimmung herbstlicher Nachmittage, die Klarheit blinkender Winterhimmel, das zarte Keimen jungen Grüns und sein melancholisches Welken.

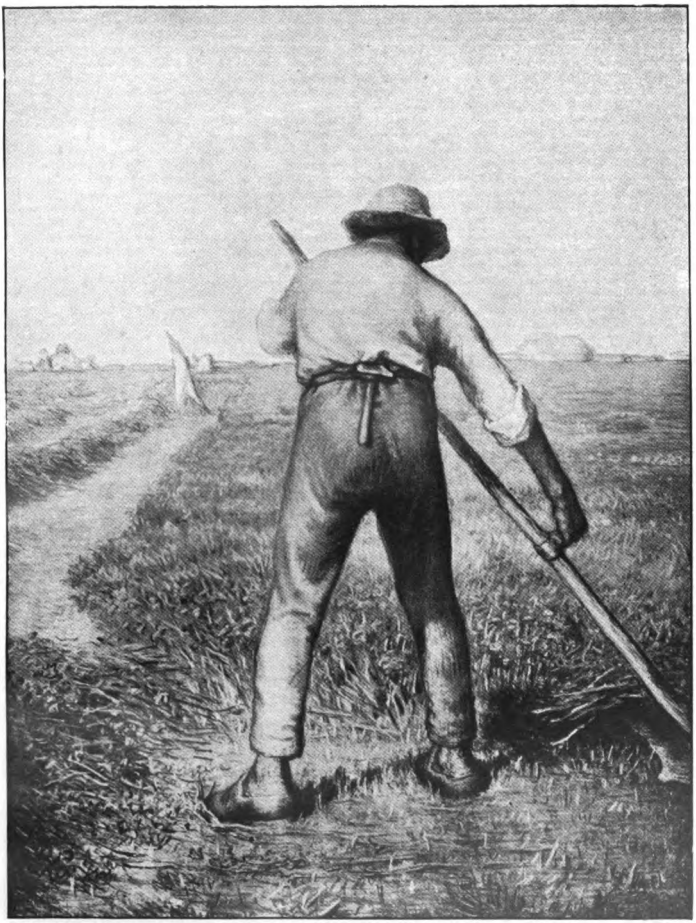
All diese koloristischen und luministischen Reize sucht man bei Millet vergeblich. Bewundert man an Courbets Bildern die temparamentvolle Mache, die vornehm tonige Harmonie, so wirken Millets Werke mühselig und gequält, gepatzt und gemauert. So unappetitlich ist die Oberfläche, dass selbst Théophile Gautier, der ihm sonst so wohlwollte, nicht umhin konnte, von einer „Maurerarbeit in Farben" zu sprechen. Entzücken die Impressionisten durch die Schlag-

fertigkeit, mit der sie den Natureindruck in seiner duftigen Frische haschen, so ist über Millets Bilder eine gleichmässig trübe, nüchtern schmutzige Farbe gebreitet. Nicht von Luft, sondern von braungrauer Sauce sind die Figuren umflossen, nicht aus Leinwand und Tuch, sondern aus Erde und Kot scheinen die Gewänder zu bestehen. Man betrachte nur im Louvre die berühmten „Glaneuses". In der Sommerhitze spielt die Scene sich ab. Aber die Luft vibriert nicht, sie ist ölig und fett. Die Stoppeln leuchten nicht in der Mittagsglut, sie wirken schmutzig wie Mist. Oder das Frühlingsbild in derselben Sammlung. Vermittelt es in seinem saucig schweren Ton auch nur einigermassen die Stimmung, die man im Frühling auf dem Lande hat, wenn die Bäume blühen, die Lerchen schlagen und die Mücken zirpen? Unzählige Male hat er versucht die Abendröte zu malen. Doch niemals sieht man den leuchtenden Dunst des Himmels — nein, nur eine braunrote Masse, die sich substantiell und dick über die Landschaft breitet. Millet war kein Maler. Die Leichtigkeit der Pinselführung fehlte ihm ebenso, wie der Sinn für das Atmosphärische. Man thut, um an seinen Bildern Gefallen zu finden, besser, nicht die Originale, sondern Photographien zu betrachten, da hier das, was an den Originalen stört, eben nicht bemerkt wird. Und fast noch reineren Genuss, als die Schwarzweissnachbildungen seiner Ölbilder, gewähren die Pastelle

und Zeichnungen. In ihnen ruht die starke Wurzel seiner Kraft. Sie, nicht die Bilder, enthalten die Quintessenz seiner Kunst. Denn hier hatte er nicht nötig, sich in die Unkosten einer zweifelhaften Koloristik zu stürzen. Er konnte sich beschränken auf das, was ihm selbst das Wesentliche, das allein Wichtige schien — die Form. So kommen wir auf das, was Millets Werken, obwohl sie keine guten Bilder sind, doch ihre künstlerische Grösse giebt.

Man stösst ja in der Geschichte der Malerei auf gewaltige Meister, die, obwohl sie Bilder malten, doch eigentlich gar keine Maler waren. Michelangelo ist dafür das typische Beispiel. Denn, obwohl er sein umfangreichstes Werk in den Deckenbildern der Sixtinischen Kapelle schuf, war er in seinem ganzen Wesen doch Plastiker. Die Malerei hatte nur insofern für ihn Wert, als sie ihm gestattete, wenigstens in der Flächendarstellung die Welt von Steinwesen heraufzubeschwören, die plastisch auszuführen ihm versagt blieb. Darum kannte er die Farbe nur als stumpfes Grau. Darum ging er allem aus dem Weg, was zu seinen Formengedanken nicht passte. Und gerade in dieser Einseitigkeit wirkt er so hühnenhaft grandios, dass, wie Goethe schrieb, selbst die majestätische Formensprache der römischen Natur dem nichts mehr sagt, der aus der Sixtinischen Kapelle kommt. Wie würde Michelangelo geworden sein, wenn ihn das Schicksal, statt zum

Maler von Propheten und Sibyllen, zum Schilderer des bäuerlichen Lebens gemacht hätte? Nun, er wäre auch in diesem Falle — Michelangelo. Er wäre an den Licht- und Farbenreizen der Natur mit gänzlicher Gleichgültigkeit vorübergegangen, um auch auf dem Lande nur menschliche Formen von vorweltlicher Wucht, Bewegungen von titanenhafter Grösse zu sehen. Denn, giebt es nicht auch hier solche Dinge? Liegt nicht ein erhabener Rhythmus in der Bewegung des Säemanns, der mit dem Arm weitausholend über den Acker schreitet? Ist sie nicht majestätisch, die Bewegung des Holzhackers, der mit gewaltigem Schwunge ansetzt, einen alten, morschen Riesen zu fällen? Könnte der Kornmäher, der die Sense schwingt, nicht eine jener Gestalten der Apokalypse sein, die alles Lebende wegfegen? Man fühlt: diese Bewegungen wirken so grandios, weil sie einen Ewigkeitsrhythmus haben, weil sie seit der Urzeit sich unverändert von Geschlecht zu Geschlecht vererbten. Diese Menschen wirken so ehrfurchtgebietend, weil sie der Natur näher sind als wir, weil sie in dem Boden, auf dem sie stehen, so fest wie Bäume und Felsen wurzeln. Ja, in der Stunde der Dämmerung, wenn die Farben zur Ruhe gehen und nur die grossen Formen noch reden, nimmt auch die Landschaft diesen Vorweltcharakter an. Riesenhaft wirkt der Viehhirt, der dort oben über die Höhe kommt — wie ein Phantom der Fischer, der steil aufgereckt



MÄHER
Zeichnung.

Photo Durand-Ruel

in seiner Barke steht. Die Natur verwebt sich mit den Menschen zu grossen mystischen Harmonien. Sie scheint das Piedestal der Unendlichkeit, auf dem die Figuren feierlich wie Statuen aufragen.

Dieser Sinn für die elementare Formensprache der Natur war das künstlerische Geschenk, das Millet in die Wiege gelegt war. Man darf auf die Thatsache, dass er Bauer war, nicht zuviel Gewicht legen. Denn das war auch Defregger, das waren viele, die aus dem Bauernleben doch ganz andere Dinge zogen. Die Hauptsache ist: Millet war ein Mensch, der gerade mit diesem Instinkt — dem „grossen Auge", das Goethe an Michelangelo rühmte — auf die Welt kam. Und die Natur, in der er aufwuchs, dieses flache Land mit dem grossen Horizont und der klar gesäten, noch ganz patriarchalischen Bevölkerung, war für die weitere Ausbildung seines Formensinnes der denkbar geeignetste Boden. Was hat er gezeichnet in Gruchy? Nur um Formenprobleme handelt es sich. Ein Bauer mit gebeugtem Rücken geht langsam aus der Kirche nach Hause. Ein Hirte, auf dem Abhang stehend, hebt in grosser Silhouette sich vom Himmel ab. In diesen Zeichnungen aus seiner Knabenzeit ist schon der ganze Millet enthalten. Dann kommt er nach Paris. Was hat ihn abgestossen? Die Enge der Strassen, das formlose Menschengewühl. Und wo sucht er Trost? Vor Werken solcher Meister, bei denen

er in künstlerischer Übersetzung das wiederfand, was ihn in der Heimat gefesselt hatte. Er eilt im Louvre an tausend Bildern vorbei, um wie gebannt vor den Werken Poussins, vor den Zeichnungen Michelangelos zu weilen. Ja, noch später in Barbizon — was für Kunstwerke hatte er um sich? Waren es Werke von Modernen? Überhaupt Werke von Malern? Man sah Abgüsse nach den Metopen des Parthenon und den Reliefen der Trajanssäule, einen antiken Achilleskopf, eine Büste der Klytia. Man sah Reproduktionen nach den paduanischen Fresken Giottos, die ihm ein Freund aus Italien mitbrachte. Und ganz besonders stolz war er auf seine Stiche nach Michelangelo, der ihm Zeit seines Lebens als der grösste aller Künstler erschien. Also teils um Skulpturen handelt es sich, teils um Werke von solchen Malern, die eigentlich mehr Zeichner und Plastiker, als wirkliche Maler waren. Auf den mächtigen Formengebilden des Phidias, Giotto und Michelangelo ruhte täglich sein Blick. Diese Meister sprachen zu ihm, weil sie mit ähnlichem Auge, wie er selbst, in die Natur geschaut hatten. Mit ihnen verkehrte er, nicht, um sie zu kopieren, sondern auf ihr Wesen hin zu prüfen. Ihr grosses klassisches Erbe nicht als Nachahmer, sondern als Geistesverwandter übernahm er.

Das Studium von Millets Zeichnungen ist in dieser Hinsicht überaus lehrreich. Man bemerkt da, dass er gleich anfangs die Gabe hatte,

schlicht, einfach und klar zu sehen. Aber die Gewissenhaftigkeit des Anfängers verstand noch nicht Insignifikantes zu unterdrücken. An den Gesichtern haften noch die Zufälligkeiten des Porträts; den Bewegungen, so naturwahr sie sind, fehlt der suggestive Accent. Das fühlte er. Deshalb umkreiste er die nämlichen Dinge mit derselben Ausdauer, wie sie in anderem Sinne nur Böcklin hatte. Unzählige Zeichnungen kommen vor, die allein das Motiv des Sämanns oder der Butter schlagenden Frau behandeln. Und je öfter er ansetzt, desto einfacher wird die Auffassung. Alles Anekdotische der Form fällt weg, alles weitet sich, wird ruhig, gewaltig. Sein ganzes Studium erscheint als ununterbrochene Übung des Auges, nur die grossen Linien, das Monumentale des Konturs, den Rhythmus der Bewegung in Natur und Menschenleben sehen zu lernen. Mehr und mehr merkte er auch, welche Stunde für solche Studien die geeignetste ist. Mehr und mehr liess er sich befruchten in den Stunden der Dämmerung, wenn alles Einzelne zurücktritt und nur noch die grossen Silhouetten sich darbieten. „Sieh die Bewegungen dieser Männer, wenn sie die Garben mit den Forken aufladen. Es ist wundervoll, wie gross die Gestalten gegen den Abendhimmel stehen. Erscheinen sie nicht wie Riesen in der verschwimmenden Dunkelheit? Sind die Figuren, die sich dort bewegen, nicht wie die Geister

der Felder? Wir wissen, es sind nur arme menschliche Kreaturen, eine Frau, die unter ihrer Last sich beugt, aber sind sie in der Ferne nicht herrlich? Sieh, wie sie die Last auf ihren Schultern im Zwielicht balanciert: das ist grossartig, geheimnisvoll."

In diesem Sinne sind alle seine Werke konzipiert. Andere, in vielfigürlichen Bildern haben das wimmelnde Leben auf den Feldern gemalt, wenn Scharen von Knechten und Mägden um die Heuschober und Strohmieten sich drängen. Bei Millet handelt es sich um eine, um zwei oder drei Figuren. Aber in diese wenigen Gestalten ist der geistige und formale Gehalt des Motivs mit so souveräner Meisterschaft zusammengedrängt, dass sie mehr ausdrücken als eine Addierung kleiner Einzelbeobachtungen jemals ausdrücken könnte. Scheinbar ist Millet ein Naturalist reinsten Wassers. Er spottete über die Bauernmädchen Bretons, die nie einen Rechen gehalten hätten und die alle so hübsch wären, dass sie besser thäten, in der Stadt Cocotten zu werden, als auf dem Land Wasser zu pumpen und Holz zu suchen. „Ich will, dass meine Gestalten etwas Zwingendes, Notwendiges haben, dass sie mit dem Boden verwachsen erscheinen, dass man den Gleichklang zwischen ihnen und ihrem Beruf empfindet." So vermied er alle Retouchen, die der zünftige Idealismus liebt, liess seinen Bauern alle Narben, all die Verunstaltungen und Schwielen,

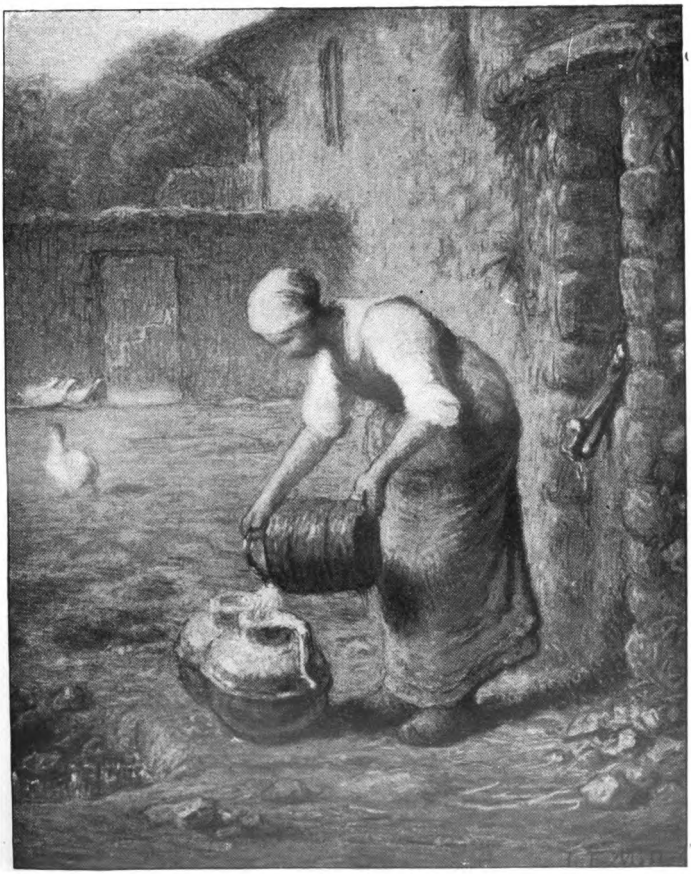


Photo Durand-Ruel
BÄUERIN.

die lebenslange Arbeit dem Körper aufprägt, malte ihre gebeugten Rücken, ihre krummen Kniee, die breiten, ungeschlachten Füsse, die sonnenverbrannten Hände, den animalischen Ausdruck der verwitterten, rauhen Züge. Man sehe namentlich diesen Winzer, der wie in Betäubung vor sich hinstiert, diesen Holzhacker, der wie ein schnaufendes Lasttier ausruht. Auch bei der Gewandung hielt er sich streng an die Wirklichkeit. Diese wollenen Röcke und grobleinenen Kittel, diese dicken Kopftücher, rauhen Mäntel und schweren Nagelschuhe — sie sind die nämlichen, die der arbeitende Bauer trägt. Er lebt in Millets Bildern in seiner ganzen Rusticität, seiner ganzen Derbheit. Jede Gestalt ist ein Charakter von kondensierter Lebensfülle, von starrer, strammer Härte. Und doch — je länger man Millets Werke betrachtet, desto mehr kommt zum Bewusstsein, dass es nicht um Naturkopien, nur um einen Extrakt aus der Wirklichkeit sich handelt. Denn von der Silhouette seiner Menschen hält er alles Kleinliche, Zerstreuende fern. Verändert er die Gewandung nicht, so führt er sie doch derart auf elementare Formen zurück, dass sie eine plastische Geschlossenheit sondergleichen erhält. Die Röcke werfen lapidare Falten, die Holzschuhe wirken wie Sockel, auf denen eine Statue steht. Verändert er die Gesichter nicht, so merzt er doch alles Gleichgültige, individuell Porträthafte aus, giebt nur den grossen

Accent scharfkantiger, rein typischer Züge. Desgleichen weiss er mit unerhörter Sicherheit jede Bewegung in ihrem machtvollsten Moment zu packen. Breton kannte auch in diesen Dingen eine Berücksichtigung der Wirklichkeit nicht. Seine Singspielhallen-Bäuerinnen schreiten so leichtfüssig und elegant einher, als ob die schweren Holzbündel, die sie auf den Schultern tragen, aus Watte wären. Bei Millet fühlt man stets die Anstrengung, das Gewicht. Wie beugen sich die Kniee des Vanneur unter der Last des Korbes, wie stemmen die „Tueurs de cochon" sich gegen den Boden, um das störrische Tier von der Stelle zu bringen. Dabei ist diese Wahrheit nicht die der Momentphotographie, die mehr richtig als ausdrucksvoll ist. Bei aller Wahrheit weiss er gleich Giotto die Bewegung stets so zu geben, dass sie ohne Abzug die Stimmung vermittelt, die sie ausdrücken soll. Auch der Gleichklang derselben Gebärde — dafür sind besonders die Ährenleserinnen ein Beispiel — dient ihm zuweilen in der einfachsten Weise dazu, den Eindruck des nie Endenden, sich ewig Wiederholenden zu erzielen.

Das elementare Raumgefühl, mit dem die Gestalten in die Landschaft gesetzt sind, steigert noch die urtümliche, heroisch feierliche Wirkung. Es ist vorhin die Rede gewesen von jenen feinen Künstlern, die schon vor Millet sich in der Umgebung Barbizons festsetzten. Sie werden mit

Recht als die Klassiker der modernen Landschaftsmalerei verehrt, denn sie gaben erstmals in ihren Werken jenem Gefühle Ausdruck, das uns aus dem tosenden Lärm, dem Staub und dem Schmutz der Grossstadt in den stillen Frieden der Natur hinaustreibt. Gerade darin, dass sie nur die unentweihte, von Menschen unberührte Natur besangen, lag aber auch die Einseitigkeit dieser Meister. Denn es giebt auch eine Natur, die im Dienste des Menschen arbeitet. „Unsere Hände ruhen auf dieser Erdkugel wie die Hände eines Töpfers oder Bildhauers auf einem Klumpen Thon. Wir modeln und kneten im Fleische der Natur, passen sie unseren Wünschen und Bedürfnissen an.“ Diese vom Menschen beherrschte, dem Menschen dienende Werktagsnatur, kannten die Landschafter von Barbizon noch nicht. Rousseau malte seine gewaltigen Eichen, die majestätisch ihre Äste gen Himmel recken. Corot liebte jene stillen Weiher, in deren zitternden Wasserspiegel zartgraues Buschwerk seine Zweige herniedersenkt. Diaz fuhr wie ein Bergmann in den grünen Schacht des Waldes ein, wo die Äste der Bäume über ihm zusammenschlugen, und er nichts mehr hörte, nichts mehr sah von dem Leben da draussen. „Die Welt ist vollkommen überall wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual,“ ist der Kehrreim aller ihrer Werke.

Auch Millet schwärmte für den Wald: „Ich laufe manchmal abends, wenn ich mein Tage-

werk hinter mir habe, hin, und komme jedesmal ganz zermalmt zurück. Das hat eine Ruhe, eine so schreckhafte Grösse, dass ich mich manchmal dabei überrasche, wie ich wirklich Furcht habe." Aber als Künstler hat er mit dem Walde sich nicht beschäftigt. Er war ihm zu detailreich — zu eng. Er beengte die grosse Gebärde seiner Menschen. Raum und Unendlichkeit — das sind die Worte, die am häufigsten in seinen Briefen wiederkehren: „O, ihr unendlichen Weiten, die ihr mich als Kind so oft träumen liesset, wird es mir jemals gelingen, euch auch nur ahnen zu lassen?" So war es Millets That, dass er als erster die platte Ebene entdeckte. Jeden Morgen, wenn sie an ihr Tagewerk sich machten, gingen Rousseau und Millet nach entgegengesetzter Seite. Rousseau verliess Barbizon auf der Strasse, die nach dem Walde, Millet nach derjenigen, die nach den Feldern führte. La terre! Die Scholle als Scholle, die Scholle, die vom Menschen urbar gemacht wird und ihm das Brot giebt — das ist das stets wiederkehrende Motiv aller seiner Landschaften. Und indem er als erster die Poesie der Ebene, die Poesie der dem Menschen dienenden Natur besang, bereitete er das Naturempfinden vor, das später auch in Zolas Romanen einen so mächtigen Ausdruck fand.

Scheinbar ist nichts in dem weiten Raum. Ein flaches, tief gefurchtes, dampfendes Ackerland zieht langsam in breiten Wellen bis zum

DIE KIRCHE ZU CHAILLY
Pastell.

Photo Durand-Ruel

Horizonte sich hin, wo es in ernster getragener Linie sich mit dem Himmel berührt. Alles ist leer. Nur ein Pflug, eine Egge, ein Kartoffelsack, ein Eimer stehen mitten im Feld als Dokumente der Arbeit. Ein Düngerhaufen, ein massiger Kirchturm, eine Baumgruppe unterbrechen leise die Linie des Horizontes. Diese Dinge — die mächtig in den Vordergrund gestellten Geräte und die ganz klein mit dem Himmel verschwimmenden Türme — dienen ihm dazu, der Perspektive eine ungeheure Illusionskraft zu geben. Und während bei anderen Meistern, die solche Wirkungen anstrebten — bei Rembrandt ebenso wie bei den Impressionisten — mehr der Himmel als die Erde gemalt wird, bleibt bei Millet doch immer das Land die Hauptsache. Er brauchte ein festes Postament, auf dem seine Menschen stehen und gehen konnten. So modelt und knetet er den Boden. Durch gefurchte Ackerfelder, breite Thalsenkungen, niedrige Hügel wird alles in feste Formkomplexe zerlegt. Auf diese Weise erzielt er einen doppelten Eindruck: den des Grenzenlosen, Unendlichen, aber gleichzeitig den des Erdenschweren, worin alle Kräfte des Alls pulsieren. Man glaubt über das Erdenrund zu blicken, meint, der Erdgeist walle unsichtbar über den Fluren. Aber gleichzeitig fühlt man, das kleinste Stück Ackerland, das sich hier ausdehnt, ist mit dem Schweiss von Generationen arbeitender Menschen gedüngt.

Die Tiere gliedern sich als Teile diesem landschaftlichen Rhythmus ein. Sie haben nicht nur die Farbe, auch die Formen des Bodens, auf dem sie leben. Unter den Tiermalern aller Zeiten ist Millet wohl derjenige, der die Herde am besten malte. Mag er schildern, wie die Schafe nach Futter schnüffelnd das Gelände durchirren, oder wie sie abends scheu sich in der Hürde zusammendrängen: man fühlt stets das Zusammengehören all dieser Tiere zu einem Ganzen, das nur einen Instinkt, eine einzige Seele hat. Dabei ist wunderbar, wie die wolligen Rücken die Begleitung zur Wellenbewegung des Ackerlandes bilden. Das Tier ist das Produkt seines Bodens — eine animalische Geste der Landschaft.

Und aus diesem Boden, zu dem auch die Tiere gehören, erhebt sich nun in schrillem Winkel die Gestalt des Menschen. Auch er war ein Lehmkloss. Doch Gott, der erste Bildhauer, formte ihn nach seinem eigenen Bilde. So hat er sich aufgerichtet — kämpft mit der Erde, macht sie sich dienstbar. Durch die Kraft seiner Hände und seines Geistes ist er ein Sieger über die Natur, ein Triumphator über die Materie geworden. Das ist der merkwürdige Symbolismus, den die Werke François Millets haben. Die Bauern, die er malte, sind nicht diejenigen, die um 1860 in Barbizon lebten. Sie sind Söhne eines Zeitalters, das keinen Glockenschlag kennt, zeitlos — von einem Ewigkeitshauch umwittert,

grosse Symbole des Menschen, der aus Erde gemacht, doch über das Erdenrund herrscht.

Die gleiche zeitlose Stimmung ist auch über die Innenraumbilder gebreitet. Man wird nicht sagen können, dass Millet zu den Malern der Intimität gehörte. Denn etwas Trauliches haben diese Bäuerinnen nicht, die da am Waschkübel stehen oder ihren Kindern die Suppe reichen. Sie wirken unheimlich, weil hier ebenfalls das grosse Schicksalslied des Weibes erklingt, des Weibes, das nur da ist, Kinder zu gebären und durch ihre Arbeit zu ernähren. Aber gerade darin liegt eben „nicht nur die wahre Menschlichkeit, auch die grosse Poesie". Sie haben etwas Heiliges, diese Mütter, die die „Bürde des Lebens tragen, die geduldig unter dem Gesetz der Menschheit leiden, ohne zu klagen und nach seinem Sinne zu fragen". Dabei ist erstaunlich, wie Millet auch den Innenräumen nur durch Vereinfachung der Formen etwas Patriarchalisches, Geweihtes, vorweltlich Grosses giebt. Alles scheint von alten Erinnerungen umwoben, wie von der Patina der Jahrhunderte geheiligt.

Selbst Millets Farbenanschauung gewinnt unter diesem Gesichtspunkt Berechtigung. Ein Feinschmecker der Malerei wird zwar niemals vor den Werken mit jener staunenden Bewunderung stehen, wie sie Bilder wirklich grosser Maler, etwa des Franz Hals oder des Velasquez erwecken. Trotzdem ist anzuerkennen, dass Millets

Werke gerade so wie sie sind eine merkwürdig charaktervolle Herbheit haben. Was sie an Geschicklichkeit gewinnen könnten, würden sie an antediluvianischer Wucht verlieren. Millet hat zuweilen versucht, gewisse hellklingende Farbentöne anzuschlagen. Er hat es im Angelus gethan, auch in manchen Bildern kleiner Hirtinnen. Gerade hier tritt hervor, dass eine freudige, lichte Farbe zu dem Ernst, dem Erdgeruch der Themen nicht passte. Die Bilder wirken weichlich und fad gegenüber jenen anderen, die nur ein schweres, stumpfes Braungrau zeigen. Millets Thema ist die Scholle. Darum mussten alle seine Landschaften etwas Erdig-Lehmiges haben, darum mussten auch die Gewänder seiner Bauern wirken, als ob sie aus Lehm oder aus verwittertem Stein bestünden. Denn nur so war der Eindruck möglich, den Millet vermitteln wollte. Der Mensch erschien desto machtvoller und erhabener, wenn seine körperliche Gestaltung, sein Verwachsensein mit der Erde und nur die grosse Gebärde seinen Sieg über die Natur verkündete.

Über diesen Eindruck des Erhabenen, der sich aus Millets Bildern entwickelt, wurde viel geschrieben. Manche Kritiker spotteten, dass eine Dissonanz zwischen der feierlichen Formensprache und den alltäglichen Themen bestände. Es hiess, die Männer, die das neugeborene Kalb trügen, hielten es mit so priesterlichem Ernst, als ob es der Stier Apis oder das heilige Sakra-

ment wäre. Auch bei der Bäuerin, die ihren Kindern Suppe einlöffelt, wurde ironisch hervorgehoben, sie benehme sich so würdevoll, als ob sie ihnen die Hostie reiche. Wie junge Pelikane müssten die Kleinen den Hals vorstrecken, nur damit die Mutter, weit vornübergebeugt, Gelegenheit zu einer sakramentalen Geste habe. Es sei Versündigung am heroischen Stil, in seiner Formensprache Alltägliches auszudrücken. Andere Kritiker wieder fanden, allein diese feierliche Formensprache mache die inhaltlosen Themen geniessbar. Millet habe das Grosse aus einem Nichts gezogen, habe aus Trivialem Erhabenes gemacht, habe Bauern, armseligen idiotischen Bauern etwas von der majestätischen Hoheit verliehen, die sonst nur die Götterbilder der Hellenen hätten. Und in der That, es ist seltsam: Wie viele Künstler gerade im Beginn des 19. Jahrhunderts bemühten sich, ihren Werken einen Reflex antiker Schönheit zu geben. David kopierte alte Statuen, glaubte dem Geist der Antike nahe zu kommen, wenn er seinen Horaziern und Sabinerinnen die Bewegungsmotive griechischer Bildwerke gab. Leopold Robert übertrug diese Prinzipien auf das Bauernbild. Seine italienischen Bauern und Bäuerinnen tanzen und musizieren so, wie es die antiken Satyrn, Nymphen und Musen thun. Stets kann man angeben, welche Statue des „Vatikanschen Museums“ als Vorbild diente. Doch gerade wegen dieser Ähnlichkeit wirken die Bilder

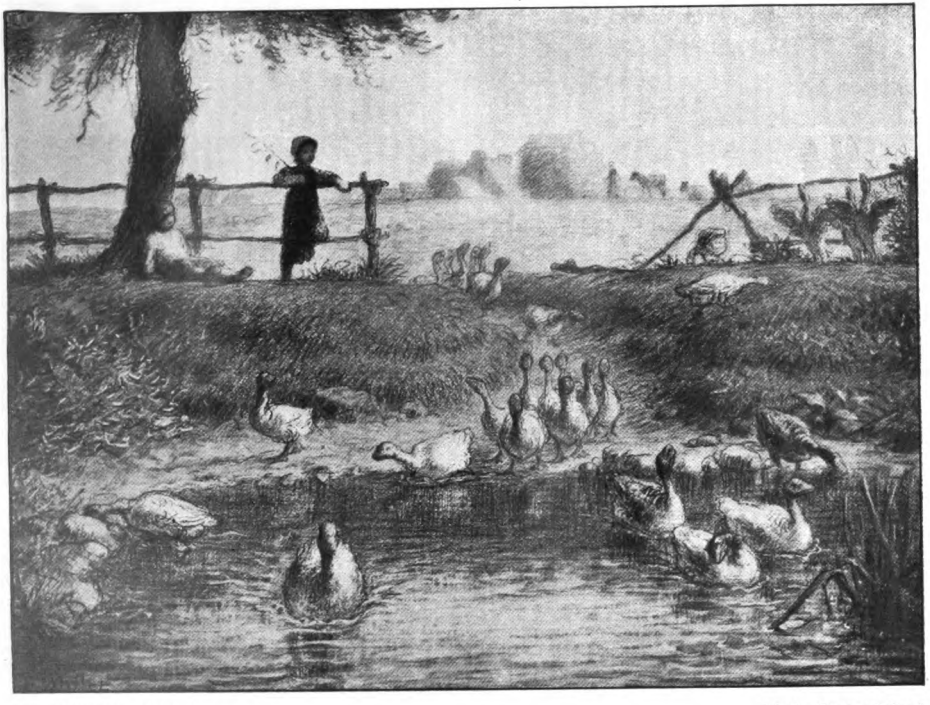
so unwahr. Durch die geistlose, deplacierte Kopie glaubten David und Robert den Alten ähnlich zu werden, wähnten die Seele der Antike zu umarmen, während sie nur ihr totes Skelett in den Händen hielten. Und abseits von diesen Akademikern schritt Millet. Ihm war es beschieden sich der Antike mehr als irgend ein Moderner zu nähern, eben weil er die Alten nicht kopierte, sondern im Sinne der Renaissance-Meister nur von ihnen lernte mit ähnlichem Auge in die Natur zu blicken. Äusserlich kann es keinen grösseren Gegensatz geben, als zwischen den hellenischen Göttern, die nackt in olympischer Heiterkeit dahinleben, und dem rauhen, in schmutzige Gewänder gekleideten, im Frondienst der Arbeit aufgehenden Menschengeschlecht, dass die Bilder Millets bevölkert. Aber gerade deshalb tritt die stilistische Wesensgleichheit desto mehr hervor. Ein Bild von David oder Robert neben eine antike Statue gehängt, würde wie das Werk eines manieristischen Nachahmers, ein solches von Millet wie ein wahlverwandtes Erzeugnis wirken. Die drei Ährenleserinnen wurden von Gautier die Parzen der Armut genannt. Die Frau, die eine Kuh hütet, steht in ihren Holzschuhen wie eine antike Cybele auf dem Felde. Die Reisigträgerinnen mit ihren Bündeln auf dem Kopf gleichen griechischen Kanephoren. Und wieder bei andern Werken, wie dem „Homme à la houe“, kann

man einen Hauch der Sixtinischen Kapelle, das terribile Michelangelos wittern.

Auch auf die biblische Stimmung von Millets Bildern wurde hingewiesen. Es wird erzählt, als eine Gesellschaft lustiger Maler in Millets Abwesenheit einmal sein Atelier besuchte, wo das Bild der Mutter, die ihr Kind wiegt, auf der Staffelei stand, sei der Eindruck dieses Werkes so gross gewesen, dass alle verstummten, bis Diaz leise sagte: Eh bien Messieurs, ça c'est biblique. Und gewiss — man kann sich, wenn man will, vor Millets Bildern an die Bibel ebenso sehr wie an die Götter der Antike erinnern. Er malt eine Mutter. Natürlich liegt der Vergleich mit einer Madonna nahe. Er malt eine Schafhirtin. Sie könnte Genoveva sein, die Schutzheilige von Paris. Oder eine Bauernfamilie — die Frau mit dem Kinde auf einem Maultier sitzend — kehrt abends vom Felde zurück. Man denkt an die Flucht nach Ägypten. Schnitter ruhen aus. Die Unterschrift könnte lauten: Ruth und Boas.

Millet selbst hat diesen Zusammenhang sowohl mit der Bibel, wie mit der Antike betont. Er war aufgewachsen in der Luft strenger Gläubigkeit. Das erste Buch, das er zur Hand nahm, war jene Bilderbibel aus dem 16. Jahrhundert, die sich seit Urväterzeiten in seiner Familie forterbte. Noch später in Barbizon fanden ihn seine Freunde zuweilen, wie er ganz in die Lektüre

dieses enormen Folianten vertieft war. Die Davidschen Psalmen bezeichnete er als gigantische Monumente. Er wollte malen, sagte er, wie die Propheten geredet hätten. Ebenso vertraut wie mit der Bibel war er mit den klassischen Schriftstellern. Denn, obwohl er ein Bauernsohn war und wie ein Bauer lebte, hatte doch schon sein Oheim, der Pfarrer von Gréville, ihm die Kenntnis der bukolischen Dichtungen des Virgil vermittelt. Später waren Theokrit und Homer die Dichter, die er allen Modernen vorzog. So liess er zu verschiedenen seiner Bilder sich direkt durch Stellen antiker Autoren anregen. Als er den Baumpfropfer malte, dachte er an den Vers des Virgil: Insere, Daphne, piros, carpent tua poma nepotes. Bei dem „Parc aux moutons" wollte er die Empfindung wiedergeben, die ihn beim Lesen der Virgilschen Worte erfüllte: Majoresque cadunt altis de montibus umbrae. Selbst in seinem Aussehen und in der Einfachheit seines Lebens hatte er etwas Antikes oder Biblisches. Einen „Jupiter in Holzschuhen" nannte ihn Théophile Gautier. „Wie leibhaftig aus der Bibel gestiegen" wirkte er auf den amerikanischen Maler William Morris Hunt, als er ihn in Barbizon besuchte. Millets Vater hatte neun Kinder gehabt und er selbst hatte neun. Etwas Patriarchalisches, Vorweltliches soll es gehabt haben, wenn er abends „an der langen Tafel ohne Tischtuch inmitten der Seinen sass, die ihre irdenen



GÄNSEHIRTIN Zeichnung,
PARIS, PRIVATBESITZ.

Photo Durand-Ruel

DIE KUNST

Teller nach der rauchenden Suppenschüssel ausstreckten".

Also der Zusammenhang mit der Antike und der Bibel ist gegeben. Gleichwohl thut man, wie mir scheint, nicht gut, ihn zu sehr zu betonen. Denn die Grösse eines Künstlers liegt doch nicht darin, was ihn mit früherem verbindet, sondern in dem, was er als Sohn einer neuen Zeit Neues zu sagen hat. Und da scheint es mir ein Missverständnis, wenn man durch den Hinweis auf die Bibel Millet zu ehren glaubt. Es scheint mir namentlich sonderbar, dass gerade der Angelus das berühmteste Bild des Meisters geworden ist. Denn, ganz abgesehen davon, dass gerade dieses Werk rein technisch betrachtet zu den schwächsten Erzeugnissen Millets zählt, es hat auch im Motiv eine Sentimentalität, die er sonst nicht kannte. Diese Menschen beten. Auf Millets anderen Werken thun sie das nicht: sie arbeiten. Und dàrin, gerade darin liegt eben seine Grösse, dass er als erster solche Menschen malte, die nicht Himmel und Hölle, nur Erde und Arbeit kennen. Unsere Zeit hat keine Götter mehr. Christus und Maria sind für uns ebenso tot, wie Jupiter und Juno. Manche Maler sind zu dieser Klarheit noch nicht gelangt. Sie führen noch heute in die Zimmermannswerkstatt von Bethlehem oder auf den Berg, wo Christus den Menschen predigt. Sie behandeln, ohne daran zu glauben, noch Themen. die doch nur disjecta

membra einer versunkenen Weltanschauung sind. Millet, darin liegt seine Grösse, hat eine neue verkündet. Dem Evangelium des Leidens, das vom Christentum gepredigt wurde, setzte er ein anderes gegenüber: das Evangelium der Arbeit. Auch er that es noch nicht mit vollem Bewusstsein. Er betonte selbst den Zusammenhang seiner Bilder mit der Bibel. Er wählte für den Angelus ein Motiv, das in die neue Weltanschauung nicht hineinpasst. Er beschränkte sich überhaupt auf ein sehr kleines Gebiet. Denn obwohl er im Revolutionsjahr 1848 auch einigemale das Pflaster und den städtischen Arbeiter malte, gab ihm sein späteres Leben doch nur Gelegenheit, die Scholle und den Bauer zu zeigen. Andere mussten folgen. Die Kunst musste aus der Einsamkeit von Barbizon noch mehr in das Leben geführt werden — in die Maschinenhallen, in die Bergwerke, die Fabriken. Der arbeitende Mensch in allen seinen Typen war zu malen. Das hat dann die nächste Generation in einem unermesslichen, Tausende von Kapiteln umfassenden œuvre gethan. Und in diesen Arbeiter-Bildern hat unsere Zeit ihren stolzesten Ausdruck gefunden. Sie sind wahrer, echter und grösser als alles, was die anämisch gewordene religiöse Kunst noch schafft.

Millet war der erste, der diesen Weg betrat. Die Arbeit als solche war ihm sacrosanct. Das Säen und Ernten, das Pfropfen und Mähen war

ihm eine heilige, eine geweihte Handlung. So kam er zu seinem getragenen, feierlich ernsten Stil auf ebenso natürliche Weise wie die Alten, wenn sie ihren Göttern Monumente errichteten. Die alten Meister stellten auf die Erde ein mächtiges Kreuz und spannten daran die Figur des Heilandes, wie er vor nächtlich verfinstertem Himmel seine Seele aushaucht. Millet wirkt gleichfalls religiös. Doch weder Dornenkrone giebt es noch Heiligenschein. Er hat die ersten Heiligenbilder unserer Zeit — hat das Sacralbild der Arbeit geschaffen. — —

Wenigstens einen Teil seines Ruhmes konnte er noch erleben. Er ging der Welt nicht entgegen, doch die Welt kam zu ihm. Amerika, vielleicht nicht zufällig, war wohl das erste Land, das Millets Bedeutung erkannte. Dann, seit dem Beginn der 60er Jahre, merkte auch Frankreich, dass eine neue mächtige Erscheinung in die Kunstwelt eingetreten war. Millet verkaufte. Sein Leben war reichlich gesichert. Sein Atelier in Barbizon, von Epheu, Kletterrosen und wildem Wein umsponnen, wurde den Fremden als eine Sehenswürdigkeit gezeigt. Die Weltausstellung 1867, auf der er mit 9 Bildern vertreten war, brachte ihm auch äusserlich alle Ehren. Jeder kannte seinen Namen, die ganze junge Künstlerschaft verehrte ihn wie einen Gott. Händler und Sammler boten Tausende für die Bilder, die er einst für wenige Francs würde weggegeben haben.

Zwar das Schicksal des Angelus, der 1889 für 550 000 Francs nach Amerika ging und für 750 000 von Chauchard zurückgekauft wurde, erlebte er nicht. Aber er erlebte doch, dass auf der Auktion Richard 1873 seine Frau mit der Lampe, für die er 150 Francs erhalten hatte, 39 000 erzielte. „Allons, ils commencent à comprendre que c'est de la peinture sérieuse" pflegte er halb ärgerlich, halb lachend zu sagen.

Ende 1870, als „die Uniformen der preussischen Ulanen so unangenehme Flecken in der friedlichen Landschaft von Barbizon bildeten", suchte er noch einmal seine normannische Heimat auf. Einige Bilder entstanden, in denen er von neuer Seite sich zeigt. Denn Gruchy liegt ja am Meere. Der mächtige Anprall der Wogen an die Granitfelsen der Küste war einer der ersten grossen Eindrücke seiner Jugendzeit. Nachdem er vorher ausschliesslich die Scholle gemalt hatte, malte er also jetzt noch das Meer. Männer mit schwerem Anker auf der Schulter waten durch die Fluten. Eine Kuh streckt gespenstisch ihren Kopf hinter den Klippen von Gruchy hervor, an denen vorbei man auf das Meer blickt, das sich in majestätischer Ruhe ausdehnt. Auch die Kirche malte er noch, in der er getauft und gefirmt war und auf deren Friedhof seine Väter ruhten.

Nach Barbizon zurückgekehrt, wurde er 1874 von Herrn von Chennevières, dem Minister der schönen Künste, noch aufgefordert, sich an den

Malereien des Pantheon zu beteiligen. Er begann die Arbeit, und es wäre überaus reizvoll, wenn man ihm dort neben Puvis de Chavannes begegnen würde, der in seiner getragenen Liniensprache, seiner feierlichen Raumkunst ja so viel mit Millet gemein hat. Doch die Kraft versagte. Sein letztes Bild, im Juni 1874 gemalt heisst „Les Meules". Der Sommer ist vorbei, die Ernte eingebracht. Die Erde ruht nach der Arbeit. Auch für den Maler selbst kam die Ruhe. Trotz seiner bäuerlichen Abstammung und seines robusten Aussehens war Millet doch keineswegs ein Riese. Krankheiten aller Art suchten seit seiner Jugend ihn heim. Ende 1874 warf ihn ein Fieber nieder, und am 20. Januar 1875 morgens 6 Uhr schloss er, 60 Jahre alt, die Augen. Am Sonnabend, den 23. Januar, vormittags 11 Uhr trug man ihn hinaus nach dem Kirchhof von Chailly, wo er dicht bei der alten Kirche, die er so oft gemalt hatte, begraben wurde. Théodore Rousseau war ihm um drei Jahre vorausgegangen, und die Rosenbüsche, die er damals dem Freunde aufs Grab pflanzte, beschatten nun auch das seine.

Sein Begräbnis verlief zwar, da es fern von Paris stattfand, in bäuerlicher Einfachheit. Ausser der Familie waren nur wenige Freunde, ein paar Maler und Kritiker zugegen. Es war ein kalter trüber Morgen, Regen und Nebel. Selbst die Bauern, die von den verschiedenen Dörfern herbeigekommen waren, konnten die Kirche, wo die

Einsegnung erfolgte, nicht zur Hälfte füllen. Aber in Paris erregte die Todesnachricht desto grösseren Widerhall. Als am Morgen nach seinem Hinscheiden 40 Zeichnungen in einer Kunsthandlung ausgestellt wurden, war die Begeisterung allgemein. Er wurde in den Kritiken in einem Atem mit den Grössten der Kunstgeschichte, mit Giotto und Michelangelo, genannt. Die im Mai im Hôtel Drouot veranstaltete Versteigerung seiner nachgelassenen Bilder, Zeichnungen und Pastelle, brachte der Familie 321 000 Francs. In dem kleinen Hause, das seine Witwe noch 16 Jahre lang bewohnte, strömten Besucher aus allen Teilen der Welt zusammen. Die Stadtväter von Cherbourg, stolz darauf, dass sie dem Rate Langlois' folgend, einst durch die Bewilligung von 600 Francs dazu beigetragen hatten, dass aus der Normandie ein grosser Künstler hervorging, liessen ihm auf dem Marktplatz der Stadt ein Denkmal errichten. Doch noch schöner ist dasjenige, das am Eingang des Waldes von Fontainebleau steht. Man sieht hier in einen riesigen Felsen eingelassen ein Relief von der Hand Chapus, das Millets mächtigen Kopf neben dem seines Freundes Théodore Rousseau zeigt. Vorweltliche Felsblöcke liegen rings am Boden verstreut. Das ist das passendste Monument für einen Künstler, der so felsenfest in dieser Erde wurzelte und der in der Geschichte der Kunst einen so felsenfesten Platz behauptet.

VERZEICHNIS DER HAUPTWERKE

BALTIMORE.

Mr. J. W. Walters.

La Récolte de Pommes de Terre (1858).
La Bergère en Parc (1863).

BLACKHEATH (ENGLAND).

Mr. A. J. Young.

Une Bergère tricoteuse.
Le Bain.

BOSTON.

Museum of Fine Arts.

Une Bergère assise.

Mr. M. Brimmer.

Les Moissonneurs (1853).

Mr. P. Brooks.

La grande Tondeuse de Moutons (1853).

Mr. A. Q. Shaw.

Le Semeur (1851).
Les Planteurs de Pommes de Terre (1863).
Le Village de Gréville (1866).

BOURG-EN-BRESSE

Musée.

Femme faisant paître sa Vache (1859).

BRÜSSEL.

M. van den Eynde.

L'homme à la Houe (1863).

M. E. Otlet.

Oedipe détaché de l'Arbre (1847).

CHERBOURG.

Musée.

Portrait der M. Javain (1841).
Moïse (1845).

GLASGOW.

Mr. J. Donald.

Le Départ pour le Travail.

KOPENHAGEN.

Glyptothek Carlsberg.

La Mort et le Bûcheron (1859).

LILLE.

Musée.

La Becquée.

LONDON.

Victoria and Albert Museum.

Une Bergère.
Les Scieurs de Bois.
Femme remplisant ses Seaux.
Paysage-Bord de la mer.

Mr. G. R. Burnett.

La Maternité (1862).

Mr. G. S. Forbes.

L'Amour Vainqueur (1840).

MARSEILLES.

Musée.

Une Mère.

MONTPELLIER.

Musée.

L'Offrande à Pan (1845).

NEW YORK.

Mr. W. Rockefeller.

Le Greffeur (1855).
La grande Bergère (1859).
La Porteuse d'Eau.

Mr. J. C. Runckle.

Les Lavandières.

Mr. J. F. Sutton.

Une Fileuse.

Mrs. W. H. Vanderbilt.

Le grand Semeur (1850).
Femme qui porte ses Seaux (1856).

PARIS.

Louvre.

Les Baigneuses (1846).
L'Église de Gréville (1854).
Les Glaneuses (1857).
Le Printemps (1867).

M. Bellino.

Un Berger — Clair de Lune (1853).

M. Chauchard.

Le Vanneur (1848).
L'Angelus (1857).
Parc à Montons.
Une Fileuse d'Auvergne.

M. Coquelin l'ainé.

La Femme au Rouet.

Mr. Desfossés.

L'Hiver (1867).

M. Hecht.

Les Tueurs de Cochons (1867).

M. Rouart.

La Fin de la Journée.

PHILADELPHIA.

Mr. F. G. Fell.

Femme qui donne à manger aux Poules (1853).

Mr. H. C. Gibson.

Le Berger ramenant son Troupeau (1855).

WASHINGTON.

Mr. A. Leitner.

La Leçon de Tricot (1869).

DIE KULTUR

Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen

Herausgegeben von

CORNELIUS GURLITT

Bisher erschienen:

Band 1: ARISCHE WELTANSCHAUUNG von Houston Stewart Chamberlain
Band 2: DER GESELLSCHAFTLICHE VERKEHR von Oscar Bie
Band 3: DER ALTE FRITZ von Wilhelm Uhde
Band 4: DIALOG VOM MARSYAS von Hermann Bahr
Band 5: ULRICH VON HUTTEN von G. J. Wolf
Band 6: VON AMOUREUSEN FRAUEN von Franz Blei
Band 7: ERZIEHUNG ZUR SCHÖNHEIT von M N. Zepler
Band 8: LANDSTREICHER von Hans Ostwald
Band 9: FRAUENBRIEFE DER RENAISSANCE von Lothar Schmidt
Band 10: DEUTSCHLAND UND FRANKREICH von Kaethe Schirmacher
Band 11: MODERNE MUSIK UND RICHARD STRAUSS von Oscar Bie
Band 12: KANT UND GOETHE v Georg Simmel
Band 13: LEBEN MIT MENSCHEN von Arthur Holitscher
Band 14: KAISERIN FRIEDRICH v. Jarno Jessen
Band 15/16: DEUTSCHLAND UND FRANKREICH SEIT 35 JAHREN v. Kaethe Schirmacher

Weitere Bände in Vorbereitung

Jeder Band in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen, Faksimiles und Porträts, kart. . M. 1.50
In Leder gebunden . . . . . M. 3.—

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 50.

DIE MUSIK

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER EINZELDARSTELLUNGEN

Herausgegeben von

RICHARD STRAUSS

Bisher erschienen:

Band 1. BEETHOVEN von AUGUST GÖLLERICH
Band 2 INTIME MUSIK von OSCAR BIE
Band 3. WAGNER-BREVIER herausgegeben von HANS VON WOLZOGEN
Band 4. GESCHICHTE DER FRANZÖSISCHEN MUSIK von ALFRED BRUNEAU
Band 5. BAYREUTH von HANS VON WOLZOGEN
Band 6. TANZMUSIK von OSCAR BIE
Band 7. GESCHICHTE DER PROGRAMM-MUSIK von WILHELM KLATTE
Band 8 FRANZ LISZT von AUGUST GÖLLERICH
Band 9. DIE RUSSISCHE MUSIK von ALFRED BRUNEAU
Band 10. HECTOR BERLIOZ von MAX GRAF
Band 11 PARIS ALS MUSIKSTADT von ROMAIN ROLLAND
Band 12. DIE MUSIK IM ZEITALTER DER RENAISSANCE von MAX GRAF
Band 13—14. JOH. SEB. BACH von PH. WOLFRUM
Band 15. SCHAFFEN UND BEKENNEN von ERNST DECSEY
Band 16—17. DAS DEUTSCHE LIED von H. BISCHOFF
Band 18. DIE MUSIK IN BÖHMEN von RICHARD BATKA
Band 19. ROB. SCHUMANN von ERNST WOLFF
Band 20. GEORGES BIZET von A. WEISSMANN
Band 21. FAUST IN DER MUSIK von JAMES SIMON

Weitere Bände in Vorbereitung.

Jeder Band in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen und Vollbildern in Tonätzung kartoniert . . . Mk. 1.50
ganz in Leder gebunden . . . . . Mk. 3.—

BARD, MARQUARDT & Co., BERLIN W. 50.

DER TANZ

von

OSKAR BIE

Ein stattlicher Band in gr. 8°. 21 Bogen Text mit 100 Bilderbeilagen & reichem Buchschmuck von Karl Walser in echt Pergament gebunden M. 25.—. Luxusausgabe auf Japanpapier in 30 numerierten Exemplaren gedruckt in echt Pergament gebunden M. 100.—

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 50

F°

Princeton University Library
32101 066451830

HERROSÉ & ZIEMSEN, G. m. b. H., WITTENBERG